UNIVERSITAT DE BARCELONA

El paralenguaje en *La Celestina*

Josefa Sánchez Doreste

UNIVERSITAT DE BARCELONA

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA

PROGRAMA DE DOCTORADO DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA

TESIS DOCTORAL

EL PARALENGUAJE EN *LA CELESTINA*

DOCTORANDA: JOSEFA SÁNCHEZ DORESTE

Licenciada en Filología Hispánica

Licenciada en Antropología Social y Cultural

DIRECTORES: DRA. CELIA ROMEA CASTRO

DR. JAUME GAYA CATASUS

TUTORA: DRA. CELIA ROMEA CASTRO

BARCELONA 2015

CELESTINA: *¿Qué más quieres, sino que los mesmos diablos la hauían miedo? Atemorizados é espantados los tenía con las crudas bozes, que les daua. Assí era ella dellos conocida, como tú en tu casa.*
(*La Celestina*, I, VII: 240).

AGRADECIMIENTOS

Quiero compartir la alegría y satisfacción que siento con aquellas personas que han hecho posible la realización de este trabajo de tesis. Unas de forma directa y otras indirectamente han contribuido a despertar en mí el interés por la investigación.

Quiero agradecer muy sinceramente a la Dra Celia Romea Castro, Directora y tutora de mi trabajo de tesis, su ayuda profesional y su calidad humana. Su actitud positiva y su disciplina de trabajo han sido una gran ayuda para mí, principalmente en los momentos más duros, cuando hay que poner un punto y final a la investigación y parece que ésta se resiste.

Quiero agradecer al Dr. Jaume Gaya Catasus, Director de mi trabajo de tesis, el haber puesto a mi disposición sus conocimientos y experiencia en la formación relativa a la comunicación no verbal. Sus consejos y reflexiones compartidas han contribuido eficazmente al desarrollo de mi trabajo de investigación.

Mi reconocimiento a todos los miembros de la Universitat de Barcelona, desde los docentes y personal adscrito al Departament de Didàctica de la Llengua i Literatura al personal de Secretaría. Por su buena disposición, por su profesionalidad y por su calidad humana. Y muy especialmente al Dr. Joan Perera Parramón, Coordinador de nuestro Programa de Doctorado.

Mi agradecimiento al Dr. Fernando Poyatos. La profundidad y riqueza de sus trabajos han sido el punto de partida y guía constante en el desarrollo de mi tesis. Sus obras han sido mis libros de cabecera durante toda mi investigación.

Mi agradecimiento a todos aquellos docentes que a lo largo de mi vida han contribuido a mi formación personal. Y también a los miembros de mi familia. Personas silenciosas que han dejado su huella en mí y me han ayudado a ser la persona que hoy soy.

Agradezco muy especialmente a mis tres hijos su apoyo y la confianza que siempre han depositado en mí. Desde niños se han interesado por mi interés en los estudios y siempre me han animado a seguir adelante. Me siento orgullosa de ellos. Y estoy segura que ellos también lo están de mí.

ABREVIATURAS UTILIZADAS

Presentamos, ordenadas alfabéticamente, las abreviaturas que hemos utilizado en este trabajo de tesis. Estas abreviaturas hacen referencia a: a) categorías morfológico-descriptivas de la Comunicación no verbal y del Paralenguaje; b) categorías recogidas en nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en Literatura*; c) nombre de los personajes del acto I de *La Celestina*; d) categorías reseñadas en el análisis de casos en nuestro *Segundo Nivel de Análisis.*

Al. Alternante.

Ca. Calisto.

Ce. Celestina.

Cl. Calificador.

Cm. Comentario verbal (en el *Modelo Semiótico de Transcripción*).

Cmv. Comentario verbal (en el comentario de los casos).

CNV. Comunicación no verbal.

CO. Contacto ocular.

CP. Casiparalenguaje.

Cri. Crito.

C. Prim. Cualidades primarias.

Cr. Cronémica.

Df. Diferenciador.

EF. Expresión facial.

Eli. Elicia.

Expl. Explícitos.

Impl. Implícitos.

Ki. Kinésica.

Lu. Lucrecia.

Marc. Leng. Marcador del lenguaje.

Me. Melibea.

Pár. Pármeno.

Ple. Pleberio.

PNE. Paralenguaje no emitido.

Px. Proxémica.

Sem. Sempronio.

sVs. Signos verbales.

sNVs. Signos no verbales.

S. obj adap. Sistema objetoadaptador

Te. Tempo.

Ti. Timbre.

To. Tono.

Tp. Transcripciones paralingüísticas.

Vo. Volumen.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ÍNDICE DEL CONTENIDO

I. PRESENTACIÓN

SEMPRONIO: *¿Quién jamás te vido por la calle, abaxada la cabeça, puestos los ojos en el suelo, e no mirar á ninguno como agora? ¿Quién te vido hablar entre dientes por las calles é venir aguijando, como quien va á ganar beneficio?* (*La Celestina,* I, V: 195-196).

I.1. INTRODUCCIÓN

El principal objetivo de esta tesis es poner en práctica nuevas estrategias que nos permitan profundizar en el nivel de análisis de un texto literario. Hemos centrado nuestro trabajo en el estudio del paralenguaje en *La Celestina.* Es nuestro interés demostrar la importancia de incluir en el comentario de texto tradicional el análisis de los aspectos paralingüísticos del texto que nos proponemos comentar. Partimos de las investigaciones de Poyatos (1994a) apoyándonos en el concepto de la *Estructura triple básica de la comunicación humana*, lenguaje-paralenguaje-kinésica.

En literatura, el escritor utiliza el lenguaje verbal para hacernos llegar, con gran verosimilitud, situaciones imaginarias vividas por unos personajes de ficción a los que ha dotado de pensamiento, de movimientos y de voz. El ambiente en que se mueven estos personajes y las relaciones que establecen entre ellos son el motor que rige sus actos y dan soporte a su personalidad (Gilman, 1974). Gran

parte de esta información la transmite el autor al lector a través de recursos comunicativos paralingüísticos.

Para demostrar la viabilidad de nuestro trabajo, cuya finalidad es añadir un nivel de análisis al comentario de texto literario, que incluya el estudio de los elementos paralingüísticos, hemos elegido como base de nuestro estudio la obra de teatro *La Celestina,* escrita por Fernando de Rojas. En ella hemos realizado la clasificación, interpretación y análisis de las categorías paralingüísticas, demostrando su relevancia en el contexto de la obra.

Para facilitar una lectura clara y ordenada, hemos dividido esta tesis en diferentes capítulos que, a su vez, hemos subdividido en sus correspondientes apartados.

Las primeras páginas de esta tesis, no contempladas en ningún capítulo, contienen unas palabras de agradecimiento a determinadas personas, el listado de abreviaturas utilizadas, el índice de los cuadros y el índice del contenido.

El capítulo I lo dedicamos a la **Presentación y justificación del tema**, así como a señalar su relevancia. Queremos ayudar al lector a caer en la cuenta de que los sonidos paralingüísticos que emitimos en nuestra vida diaria, y que son fruto de nuestras emociones y sentimientos, también están presentes en un texto literario y que los escritores los presentan a través de términos descriptivos o narrativos y de los signos de puntuación. Para poder decodificarlos no es suficiente "leer" palabras o frases, sino que es preciso también "oír" sonidos paralingüísticos. (Poyatos, 1994b).

El capítulo II lo dedicamos al **Marco teórico** en el que nos fundamentamos. Está subdividido en cinco apartados, en los que se trata: la Comunicación, la Comunicación no verbal, el Paralenguaje, El Paralenguaje y El Origen del lenguaje y *La Celestina.*

Hemos dedicado este capítulo a los cinco apartados señalados por figurar entre nuestros objetivos específicos la realización de un Corpus teórico que nos ayude en nuestra investigación. De este modo, damos cuenta minuciosa y detallada del proceso seguido en la realización de nuestro trabajo de investigación.

El capítulo II.1. lo dedicamos al estudio de la *Comunicación*. Este apartado, a su vez, está subdivido en tres: a) Comunicación y Teorías explicativas de la comunicación; b) Rasgos característicos de la comunicación y c) la comunicación como fenómeno cultural. Iniciamos el primer subapartado con una exposición del concepto de comunicación, seguida de las teorías explicativas que poseen un denominador común: la presentación del fenómeno comunicativo como un proceso complejo que discurre a través de múltiples niveles integrados entre sí. Presentamos:

A). El *Interaccionismo Simbólico* y a sus principales teóricos, (Blumer, 1981) y Goffman (1997), entre otros; destacamos entre sus principales aportaciones sus reflexiones sobre el fenómeno comunicativo y el concepto de lenguaje como un vasto sistema de símbolos. Seguidamente, el *Modelo Circular o Retroactivo*; la característica que nos interesa destacar de su exposición es la teoría de Wiener (1948), que compara los seres humanos con las máquinas, ilustrando la similitud entre la comunicación humana y el funcionamiento de las máquinas cuando se les da una orden para completar su tarea. A continuación, la *Teoría General de Sistemas*, cuyas aportaciones se centran en el estudio de los sistemas de elementos como tales, y no como elementos aislados (Bertalanffy, 1968). Seguidamente, *La Teoría Matemática. El Modelo Lineal o Telegráfico* que, si bien está diseñado para la transmisión de información unidireccional entre máquinas, nos interesa por ser un modelo lineal, sencillo, esquemático y abierto (Winkin, 1981/1994). A continuación, *El Modelo de Jakobson*, de diseño similar al anterior; es un modelo lineal y bidireccional, ceñido estrictamente a la comunicación verbal (Mounin, 1984). Le sigue *El Modelo Orquestal de la Comunicación* de La Escuela de Palo Alto; que concibe la comunicación como un sistema de canales múltiples en el que el sujeto social participa en todo momento, tanto si quiere como si no: sus gestos, miradas, sonidos emitidos y silencios comunican (Bateson y otros, 1994). Los estudios de Hall (1966/1981) sobre la *proxémica* y su relación con el volumen de la voz nos abren una línea de trabajo importante en nuestra investigación, al facilitarnos la interpretación del volumen de la voz de un personaje literario cuando el autor nos omite esa información. Seguidamente, presentamos *El Modelo de la Comunicación de Gaya* que acoge todos los sistemas comunicativos,

verbales y no verbales, inherentes a la comunicación humana (Gaya, 2005). A partir de este modelo, Gaya (2005) elabora un *Modelo Semiótico de Transcripción de la CNV en Literatura* que nos aporta importante información para el desarrollo de nuestra investigación. A continuación, *La Estructura Tripartita de la Comunicación Humana* (Poyatos, 1994a) presenta la comunicación humana de forma más amplia, como un proceso comunicativo en el que participan, de forma interdisciplinar, el lenguaje, el paralenguaje y la kinésica. Las aportaciones de Poyatos son decisivas y de gran ayuda para el desarrollo de nuestra investigación.

B). El segundo subapartado lo dedicamos a la exposición de los Rasgos característicos de la comunicación -pluricanalidad, integración, inevitabilidad e interacción-. Para la *pluricanalidad*, nos basamos en las investigaciones de Watzlawik, Beavin y Jackson (1967/1995); en el estudio de la *integración* partimos de las aportaciones de Birdwhistell (1970/1979) y otros miembros de la Escuela de Palo Alto. Para el estudio de la *inevitabilidad*, es imposible no comunicar, nos apoyamos en las aportaciones de Watzlawick, Beavin y Jackson (1967/1995), Goffman (1997), Serrano (1984) y Hawkes (1977). Para el estudio de la *interacción* hemos partido de las investigaciones de Watzlawik, Beavin y Jackson (1967/1995), Bateson y Ruesch (1951/1968), Goffman (1997) y otros investigadores.

C). Y, por último, el tercer subapartado lo dedicamos a la Comunicación entendida como fenómeno cultural. Partimos de varias definiciones de 'cultura' procedentes de varios investigadores de la Escuela de Palo Alto y de Poyatos (1994a). Presentamos la cultura y la CNV y finalizamos con un apartado dedicado a la *cultura e interacción* (Poyatos 1994a).

El capítulo II.2. lo dedicamos al estudio de la *Comunicación no verbal.* Presentamos los tres sistemas comunicativos no verbales: kinésica, proxémica y cronémica. Aunque nuestra investigación se centra en el Paralenguaje, hemos considerado pertinente dedicar un apartado de este capítulo a la presentación de la Comunicación no verbal. Los signos no verbales transmiten información que nos ayuda a decodificar los sonidos paralingüísticos presentes en el texto. Para el estudio de la *kinésica* –gestos, maneras y posturas– partimos de las investigaciones de Birdwhistell (1970 y 1979) y Poyatos (1994b). En el estudio de

los *gestos* nos apoyamos en las investigaciones de Birdwhistell (1952), Ekman y Friesen (1969/1981), Davis (1976) y Poyatos (1994b). Para la presentación de las *conductas kinésicas* partimos de los estudios de Poyatos (1994b-c) aportando ejemplos extraídos del texto de *La Celestina.* Para el estudio de la *proxémica* nos apoyamos, principalmente, en las aportaciones de Hall (1981). Su enfoque de la proxémica en relación con el volumen de la voz ha sido de gran ayuda en nuestra investigación. Terminamos este apartado con la *cronémica*, a la que aportamos ejemplos extraídos del texto de *La Celestina.*

El capítulo II.3 está dedicado al estudio del *Paralenguaje.* Dedicamos un apartado a la definición del concepto de 'paralenguaje', enfocado desde las múltiples disciplinas y perspectivas que han abordado su estudio. Lo iniciamos presentando las aportaciones de los distintos teóricos, desde la antigüedad clásica hasta nuestros días. Si bien el concepto de *paralenguaje* es reciente, su presencia ha estado implícita en todo acto de comunicación humana. Señalamos las aportaciones y reflexiones de Malinowki (1922), las investigaciones de Hill (1952) como iniciador de una línea de investigación centrada en el paralenguaje, las investigaciones de Trager (1958), Crystal y Quirk (1964), Pei (1966), Lehiste (1970), Cherry (1977), Diebold (1974), Key (1982), Bolinger (1985), Jaworski (1993), Poyatos (1994b) y Crystal (1997), entre otros. Con ello hemos presentado de forma sucesiva en el tiempo las concepciones del paralenguaje a través de sus distintos investigadores. A continuación, apoyándonos en las investigaciones de Poyatos (1994b), dedicamos los siguientes apartados a la clasificación de las categorías paralingüísticas: Cualidades primarias de la voz, Calificadores, Diferenciadores y Alternantes. Dedicamos el apartado II.3.8. de este capítulo a los sonidos cuasipalaralingüísticos (Poyatos, 1994c), es decir, a aquellos sonidos no vocálicos emitidos por conductas humanas y que poseen un alto poder comunicativo.

El capítulo II.4 lo dedicamos al Paralenguaje y al Origen del Lenguaje. En este apartado presentamos aquellas teorías sobre el origen del lenguaje que, en su formulación, consideran al paralenguaje y a la CNV como precursores del lenguaje humano. Nos centramos principalmente en las *Teorías del origen divino del lenguaje, El lenguaje fruto de invención humana, Origen evolutivo del*

lenguaje, Teoría de la gesticulación, Teoría de sonidos emitidos por animales y Teoría del origen innato del lenguaje. Finalizamos este capítulo con la exposición de la *Teoría del continuismo y gradualismo* y la *Teoría del saltacionismo o rupturismo.* En la presentación de cada una de estas teorías nos apoyamos en las aportaciones de distintos teóricos.

El capítulo II.5 lo dedicamos a *La Celestina.* Hemos reflexionado mucho sobre su ubicación en el contexto de nuestro trabajo. Finalmente, hemos considerado que el lugar idóneo es el que hemos escogido: el último apartado del **Marco teórico** que refleja también el estado de la cuestión. Dado que hasta inicios del siglo XX no se tuvo conocimiento de quién fue su autor, hemos presentado *La Celestina* siguiendo el orden cronológico de sus ediciones, desde la considerada primera edición –Burgos, año 1499–, hasta la de Valencia de 1914, por ser esta última el texto que se conserva y ha dado origen a las sucesivas ediciones. Posteriormente, en la medida que el problema de la autoría se ha ido esclareciendo, hemos presentado a su autor. Para el estudio de la obra, nos hemos apoyado en las investigaciones de Foulché-Delbosc (1900, 1902a y b), Menéndez y Pelayo (1942), Cejador (1945), Lida Malkiel (1970/2001), Gilman, 1974), Norton (1966/2001), Severin (1995) y Deyermond (1961/2001), entre otros.

El capítulo III lo hemos dedicado a la exposición de los **Planteamientos iniciales de nuestro trabajo de investigación.** Iniciamos este capítulo con una breve reflexión en la que describimos la situación de la que partimos. Seguidamente, presentamos nuestros objetivos. Hemos señalado dos tipos: el general y los específicos. El objetivo general es más amplio y para su consecución es preciso el cumplimiento de los objetivos específicos, más concretos y con resultados cuantificables. Finaliza el capítulo con las preguntas de investigación. Las hemos ido planteando a medida que hemos ido desarrollando nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción en Literatura* y hemos ido avanzando en el análisis, clasificación e interpretación de los sonidos paralingüísticos, con ejemplos extraídos del texto de *La Celestina*, en el transcurso de nuestro *Segundo nivel de análisis.*

El capítulo IV lo dedicamos a presentar la **Metodología** empleada y las tres fases de nuestro trabajo. Iniciamos el capítulo con una introducción seguida del Planteamiento del Problema, que queda definido como la incorporación de un nuevo nivel de análisis al comentario de texto tradicional que dé cuenta de la incorporación del plano paralingüístico, y de aquellos recursos comunicativos que permiten su identificación, en un texto literario. De acuerdo con el objetivo general de nuestra investigación y con los objetivos específicos en que se apoya, realizamos el Diseño metodológico, señalamos el tipo de investigación y las fases de su desarrollo. En relación al tipo de investigación, señalamos la utilización de una metodología cualitativa, basada en la identificación, interpretación, análisis y clasificación de casos extraídos del texto de *La Celestina*, siguiendo siempre los objetivos de nuestro trabajo. Destacamos que no excluimos la metodología cuantitativa, en aquellos casos que sea necesaria su aplicación, para señalar el número de repeticiones de un mismo fenómeno paralingüístico en un contexto determinado. En relación a las Fases de investigación, señalamos el desarrollo de tres fases o niveles, cada una de ellas previa y necesaria para la realización de la siguiente. La Primera fase de nuestro trabajo, correspondiente al *Primer nivel de análisis* de nuestra investigación, consiste en la realización de un *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en Literatura*, aplicado al texto dramático de *La Celestina*. La Segunda fase, correspondiente al *Segundo nivel de Análisis* de nuestra investigación, consiste en extraer del texto de *La Celestina* situaciones interactivas cortas. En ellas, identificamos, analizamos y clasificamos los elementos paralingüísticos presentes en el texto. Y la Tercera fase, correspondiente al *Tercer nivel de análisis* de nuestra investigación, consiste en la realización de dos comentarios de textos literarios a los que, partiendo del modelo tradicional, añadimos un nuevo plano de análisis que dé cuenta de los elementos paralingüísticos presentes en el texto. La secuenciación de nuestro trabajo de investigación en tres fases sucesivas va presentando el análisis paralingüístico de forma secuenciada, de menor a mayor complejidad en el análisis. Los comentarios de textos de la tercera fase llevan a la demostración de que se puede ampliar el comentario de texto tradicional y que con nuestra aportación se contribuye al enriquecimiento del estudiante y del lector.

El capítulo V corresponde al **Análisis de los datos.** El capítulo V.1. corresponde al *Primer Nivel de Análisis.* Consiste en una formación teórica, que no abandonaremos en ningún momento de nuestra investigación, y en la realización de nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en Literatura.* En primer lugar, justificamos la propuesta de nuestro *Modelo,* basándonos en el hecho de que el paralenguaje es un sistema comunicativo de gran valor dentro del gran potencial de la comunicación humana, no sólo en la vida diaria sino también en el ámbito de la literatura. Precisamente, nuestro trabajo de tesis, partiendo de los objetivos de nuestro trabajo, postula la incorporación del paralenguaje al análisis de textos literarios. Explicamos cada una de las partes de nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en La Celestina*, apoyándonos en ejemplos prácticos. Explicamos concienzudamente los ejemplos que presentamos, remitiéndonos continuamente a la página correspondiente de nuestro *Modelo,* de forma que se puedan relacionar las explicaciones dadas con su transcripción en el mismo. Una de las particularidades de nuestro *Modelo* es que presenta la CNV como 'Recursos de comunicación', en la medida que ayuda a interpretar el paralenguaje. Precisamente, en aquellos casos que el autor del texto literario decide no dar información explícita sobre el paralenguaje, lo hace de forma implícita a través de la CNV (Poyatos 1994a). Hemos elegido *La Celestina* para el desarrollo de nuestra investigación por tratarse de una obra teatral carente de acotaciones, en la que los personajes, a través de sus intervenciones dialogísticas, hacen continuas referencias al paralenguaje emitido por ellos mismos y por otros personajes. En su estudio sobre 'el arte y el estilo' de *La Celestina,* Gilman (1974: 45) señala la importancia del "«diálogo» de ademanes y gestos" en las intervenciones de los personajes. Hemos aplicado nuestro *Modelo* al Acto I de *La Celestina,* apoyándonos en el reconocimiento que hace Fernando de Rojas del mismo, asegurando que ese acto no fue obra suya, sino que lo encontró y que, cautivado por su grandeza, decidió continuar la obra. Con ello demostramos que la aplicación de nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en La Celestina* es posible, demostrando que puede ser aplicado en el estudio del paralenguaje en un texto literario.

El capítulo V.2. lo dedicamos al *Segundo Nivel de Análisis*, consistente en la identificación, análisis, interpretación y clasificación de casos correspondientes a las distintas categorías paralingüísticas en los XXI actos de *La Celestina*. Hemos extraído del texto de la obra una muestra representativa de cada una de las categorías paralingüísticas en el contexto situacional en que se producen. Atendiendo a los sonidos paralingüísticos emitidos, los hemos identificado, clasificado, analizado e interpretado. En el análisis de estos casos, no nos hemos limitado a señalar una categoría paralingüística determinada, sino que hemos analizado el caso en toda su amplitud, dando cuenta de todos los sistemas comunicativos presentes en la interacción de los personajes. En este *Segundo Nivel de Análisis* hemos profundizado en el estudio de las Cualidades Primarias de la voz, Calificadores, Diferenciadores y Alternantes. Hemos dedicado también un apartado al Casiparalenguaje. Finalizamos el análisis de cada categoría con unas 'conclusiones' que nos facilitarán la formulación de las 'Conclusiones' finales de nuestra tesis.

El capítulo V.3. lo dedicamos al *Tercer Nivel de Análisis*, consistente en la realización de dos comentarios de textos literarios que añaden un nivel de análisis al comentario de textos tradicional: el plano de análisis de los sonidos paralingüísticos. En este plano, damos cuenta de los sonidos paralingüísticos presentes en el texto –explícitos– y de aquellos que, estando implícitos, los podemos identificar a través de los recursos comunicativos no verbales –kinésica, proxémica y cronémica–. El autor los ha puesto en el texto, nos corresponde a los filólogos su estudio y aplicación.

El capítulo VI lo dedicamos a las **Discusiones.** Es el momento de señalar aquellos aspectos que nos han ido surgiendo en el análisis de los distintos niveles de nuestra investigación, que nos han llevado a reflexionar y que consideramos pertinente dejar constancia de ellos. En nuestro *Segundo Nivel de Análisis*, hemos encontrado casos que nos han llevado a una reflexión profunda y a la toma de decisiones. El lugar adecuado para plantearlas es este capítulo. Hemos encontrado casos concretos que nos han llevado a plantearnos la conveniencia de incorporar una categoría a nuestra investigación: *paralenguaje metafórico.* Nos referimos a

casos concretos en los que los animales, las herramientas de los distintos oficios y la propia naturaleza adquieren vida propia, desarrollan capacidades humanas y emiten sonidos paralingüísticos. Fernando de Rojas ha incorporado a la comunicación una situación a la que es preciso dar salida. En una magnífica orquesta de sonidos animales, instrumentales y de elementos inertes a la naturaleza, el autor ha presentado una secuencia en la que se dan cita todos los sistemas comunicativos. Todos, haciendo uso de los sonidos que le son propios, saludan a Celestina con el nombre que todos la conocen: ¡puta vieja! Fernando de Rojas ha presentado con gran verosimilitud, situaciones de ficción aparentemente reales y posibles en un mundo donde no tienen cabida. Este es un ejemplo de los aspectos que trataremos en nuestro capítulo de 'Discusiones'.

El capítulo VII lo dedicamos a las **Conclusiones** de nuestro trabajo. Es el momento de demostrar el cumplimiento de los objetivos de la tesis y responder a las preguntas de investigación formuladas en los planteamientos iniciales.

Incorporamos a este capítulo aquellas conclusiones relevantes, por su repetición o por su carácter excepcional, obtenidas en el *Primer Nivel de Análisis*, en cada uno de los apartados de nuestro *Segundo nivel de Análisis* y en la realización de comentarios de textos en el *Tercer Nivel de Análisis*.

Finalizamos la tesis con la presentación de la **Bibliografía** consultada y con el **Anexo** I que da cuenta del trabajo realizado en nuestro *Primer Nivel de Análisis* y que consiste en el vaciado de los datos en nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en La Celestina.*

II. MARCO TEÓRICO

CALISTO: *¡Maldito seas!, que fecho me has reyr, lo que no pensé ogaño.* (*La Celestina*, I, I, 45).

II.1. COMUNICACIÓN

El concepto de *comunicación* ha sido objeto de numerosas definiciones a lo largo de la historia de las ciencias sociales. La amplitud del fenómeno, unido a la diversidad de perspectivas desde las que se puede abordar, ha hecho bastante difícil llegar a una definición adecuada y breve de dicho concepto.

El siglo XX ha sido pródigo en cuanto a la formulación de teorías relativas a la comunicación. A partir de la década de los cuarenta, hasta la actualidad, la teoría de la comunicación se ha ido construyendo desde perspectivas muy diferentes. A lo largo de ese tiempo, el término ha recibido críticas constantes por parte de sus investigadores.

Desde sus respectivas disciplinas, psiquiatras, lingüístas, antropólogos, sociólogos, matemáticos, etc. han planteado la necesidad de elaborar un modelo que enfoque la comunicación como un proceso social de puesta en común y participación. Finalmente, su definición se ha ido perfilando hasta abarcar el amplio campo de las relaciones humanas.

Para una mejor comprensión del fenómeno de la comunicación es conveniente que nos acerquemos a las distintas teorías que, sucediéndose en el

tiempo, han ido enriqueciendo las investigaciones sobre la comunicación, perfilando y definiendo dicho concepto. Las aportaciones del Interaccionismo Simbólico, la Teoría General de Sistemas, la Teoría Matemática, la Escuela de Palo Alto, la Teoría Estructuralista de la Comunicación y la Triple Estructura Básica de la Comunicación Humana son el sustento teórico sobre el que reposa nuestro trabajo de investigación, principalmente porque nos han facilitado el acceso a los conceptos previos que utilizaremos en el desarrollo del mismo.

II.1.1. Teorías explicativas de la Comunicación

Desde los años 40 del siglo XX hasta la actualidad, la teoría de la comunicación se ha ido construyendo desde perspectivas diferentes.

El denominador común de todas las teorías explicativas de la comunicación es la presentación de dicho fenómeno como un proceso complejo que discurre a través de múltiples niveles integrados entre sí.

II.1.1.1. El Interaccionismo Simbólico

La corriente del Interaccionismo Simbólico[1] parte de la importancia de la comunicación en el desarrollo de la sociedad, la personalidad y la cultura. Sus reflexiones giran en torno al fenómeno comunicativo, esencialmente vinculado a los procesos de interacción cotidiana. En sus enfoques, el individuo es, a la vez, sujeto y objeto de la comunicación, entendiendo que la personalidad se forma en el proceso de socialización por la acción recíproca de elementos objetivos y subjetivos en la comunicación.

El centro de interés de los interaccionistas simbólicos lo constituye el mundo cotidiano de significados, dentro del cual actúan e interactúan los individuos; un mundo construido colectivamente por las interacciones de los

[1] Interaccionismo Simbólico: nombre acuñado por Herbert Blumer, sociólogo de la Escuela de Chicago (1981). BLUMER, H. (1981): *El interaccionismo simbólico. Perspectiva y método.* Barcelona , Ed. Hora.

sujetos que lo habitan. De este modo, la comunicación puede ser entendida como base de toda relación.

Entre los principales teóricos de este grupo señalamos a Herbert Blumer, Charles H. Cooley, George Mead y Erving Goffman. Todos ellos centran sus investigaciones en el análisis de la sociedad en términos de interacciones sociales.

Blumer (1981, 2) señala tres principos que inciden directamente en la relevancia del acto comunicativo:

a) las conductas de los individuos están sujetas al significado que otorguen a los objetos de su entorno;

b) los significados que otorgue el sujeto a las cosas dependen de la interacción social que lleve a cabo con otros sujetos de su entorno;

c) los significados dependen de la experiencia del sujeto.

Para Goffman (1997: 32), el objeto de estudio de la interacción no es el individuo y su psicología, sino las relaciones sintácticas que unen los actos de diferentes personas en presencia mutua.

Los interaccionistas simbólicos conciben el lenguaje como un vasto sistema de símbolos. Consideran las palabras como símbolos, en la medida que se utilizan para significar cosas y hacen posibles todos los demás signos. Afirman que los actos, los objetos y las palabras existen y tienen significado sólo porque han sido o pueden ser descritos mediante el uso de las palabras.

II.1.1.2. El Modelo Circular o Retroactivo

Wiener (1948) desarrolla una teoría de la comunicación y control que publica en su obra *Cibernética.* La característica que nos interesa destacar de su exposición es que desliga el concepto de *comunicación* de su aspecto más íntimamente humano, al comparar el comportamiento de los seres humanos con el de las máquinas. Su objetivo es ilustrar la similitud entre la comunicación humana y el funcionamiento de las máquinas cuando se les da una orden para completar su tarea. Su proyecto de cibernética es más una forma de reflexionar que una teoría articulada y detallada. La hipótesis de Wiener (1948: 15) es que una persona,

cuando envía un mensaje, es consciente de que, una vez el destinatario lo haya recibido, recibirá una respuesta de forma verbal o no verbal.

> [...] la sociedad sólo puede ser entendida a través de un estudio de los mensajes y las facilidades de comunicación que pertenecen a la misma y que en el desarrollo futuro de estos mensajes y medios de comunicación, los mensajes entre el hombre y las máquinas, entre las máquinas y el hombre, y entre la máquina y la máquina están destinados a jugar un papel cada vez mayor (Wiener, 1948: 15).

Wiener considera que los seres humanos funcionan de forma similar a una máquina, procesando la información recibida y respondiendo de la forma esperada. La cibernética se encuentra en el corazón de la teoría de sistemas y en el corazón de la ciencia de la comunicación. El fin de la cibernética es desarrollar una lengua y unas técnicas que permitan, no sólo afrontar los problemas más generales de la comunicación y la regulación, sino, además, establecer un repertorio adecuado de ideas y métodos para clasificar sus manifestaciones particulares y definir conceptos.

> Mi tesis consiste en que sólo puede entenderse la sociedad mediante el estudio de los mensajes y de las facilidades de comunicación de que ella dispone y, además, que, en el futuro, desempeñarán un papel cada vez más preponderante los mensajes cursados entre hombres y máquinas, entre máquinas y hombres y entre máquina y máquina (Wiener, 1948: 16).

Para Wiener, la información es la materia constitutiva de la sociedad. El hombre se encuentra inmerso en un mundo que percibe a través de sus sentidos. El cerebro y el sistema nervioso coordinan los informes que reciben hasta que, una vez almacenados, comparados y seleccionados, éstos vuelven a resurgir mediante órganos de ejecución, generalmente los músculos. Éstos, a su vez, actúan sobre el mundo exterior y reaccionan sobre el sistema nervioso central mediante receptores, tales como los extremos de la sensación cenestésica. La información que estos receptores proporcionan se combina con la acumulación de vivencias pasadas, influyendo sobre acciones futuras.

Wiener denomina *feedback* o retroalimentación a la respuesta de retorno que envía el receptor –ya sea persona, máquina, organización, etc.– al emisor.

Esta información de respuesta, que va del receptor a la fuente del mensaje, hace que la comunicación sea un proceso dinámico de ida y vuelta. De este modo, Wiener presenta la comunicación como un proceso circular retroactivo. En este mecanismo de retroalimentación subyace el concepto de «sistema».

II.1.1.3. Teoría General de Sistemas. La Sistémica

Paralelamente al trabajo realizado por Wiener, un grupo de investigación encabezado por el biólogo Bertalanffy (1968) intenta construir una teoría general de los sistemas. Su tema es la formulación y derivación de aquellos principios que son válidos para los *sistemas* en general. Partiendo de la observación de numerosas disciplinas, estos investigadores estudian los sistemas de elementos como tales, y no como elementos aislados (sistema solar, sistema social, sistema ecológico, etc.).

> Podemos muy bien buscar principios aplicables a sistemas en general, sin importar que sean de naturaleza física, biológica o sociológica. Si planteamos esto y definimos bien el sistema, hallaremos que existen modelos, principios y leyes que se aplican a sistemas generalizados, sin importar su particular género, elementos y «fuerzas» participantes (Bertalanffy, 1968: 33).

La Teoría General de Sistemas no intenta solucionar problemas, ni buscar soluciones prácticas. Lo que pretende es producir teorías y formulaciones conceptuales que puedan crear condiciones de aplicación en la realidad empírica.

Costa (1999: 22) asegura que la teoría cibernética se encuentra en el corazón de la teoría de sistemas, que la noción de sistema nace con la cibernética, que da lugar a la teoría del feedback y que se extiende al comportamiento de las máquinas y de los organismos biológicos y complementa la ciencia de las comunicaciones.

Como fruto de la unión de estas aportaciones teóricas nace la *Sistémica* o *enfoque sistémico*, cuya finalidad no consiste en estudiar los elementos como entidades aisladas y autosuficientes, sino la relación y organización natural de estos elementos en sistemas interactuantes (Wittezaele y García, 1992/1994). Así

pues, no se concibe la comunicación como la suma de sistemas estáticos, sino como un conjunto de sistemas que funcionan de forma dinámica e interactiva, de manera que se puedan producir *relaciones intersistémicas e intrasistémicas* (Poyatos, 1994a).

II.1.1.4. La Teoría Matemática. El Modelo Lineal o Telegráfico

Paralelamente a las investigaciones que dan lugar a las formulaciones de la teoría de sistemas y la cibernética, Claude Shannon, un antiguo alumno de Wiener, elabora una *Teoría matemática de la comunicación.* Su modelo de comunicación, que es puramente lineal, se opone totalmente al modelo circular (retroactivo) de Wiener.

La teoría de Shannon está dirigida a ingenieros de telecomunicaciones. Su interés es construir un modelo teórico que posibilite el máximo aprovechamiento con un costo mínimo en las transmisiones telegráficas y telefónicas.

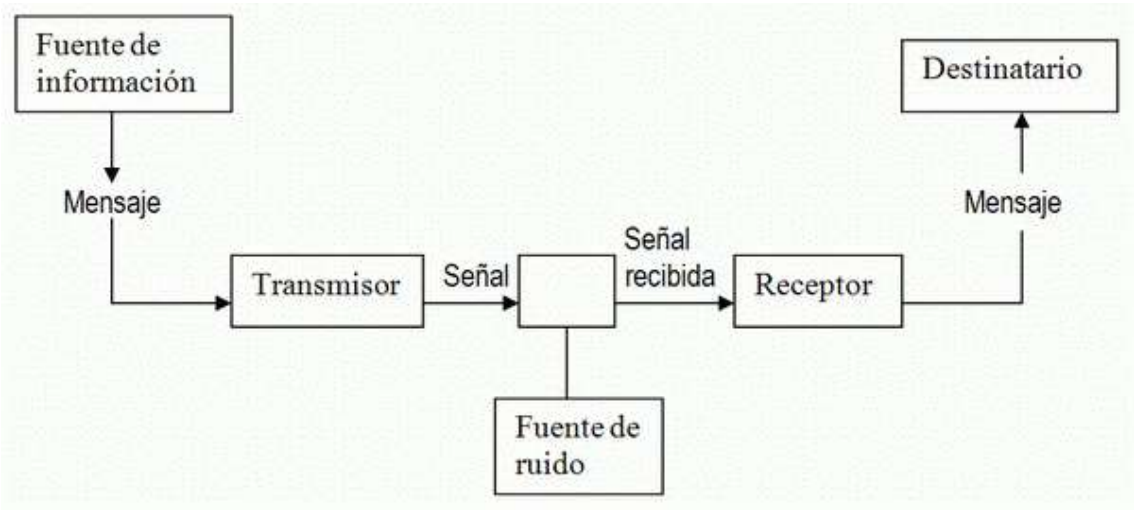

Figura 1: *Esquema del modelo de comunicación de Shannon*[2]

Shannon propone un esquema del "sistema general de comunicación" que defina como una cadena de elementos: la *fuente de información* que produce un

[2] http://www.monografias.com/trabajos59/teoria-matematico-informacional/teoria-matematico-informacional.shtml

mensaje, el *emisor*, que transforma el mensaje en señales, el *canal*, que es el medio utilizado para transmitir las señales, el *receptor*, que construye el mensaje a partir de las señales recibidas y el *destino*, que es la persona (o cosa) a la que se envía el mensaje. Dado que la comunicación no se produce en un vacío, puede haber *ruido* de fondo durante la transmisión.

La *información* a la que alude Shannon no es una comunicación en el sentido de "noticia" o "informe", que se le da en las ciencias humanas, sino que se refiere a una magnitud estadística abstracta que califica el mensaje independientemente de su significación. Es decir, que la *información* de Shannon es ciega (Winkin, 1981/1994: 18).

En el modelo de comunicación de Shannon no están comprometidas personas ni grupos, por lo que no responde a la comunicación desde una perspectiva social. En él no están comprometidas ni personas ni grupos. No hay interacciones, influencias, emociones, percepciones, aprendizajes u otros elementos de carácter psicosocial. Es evidente que este modelo no fue concebido para destacar el papel de las personas como protagonistas de la comunicación, sino para la transmisión de información entre máquinas. La buena acogida que tuvo este modelo fue, sin duda, motivada por la sencillez de su esquema, de fácil adaptación, y por su apariencia de objetividad.

II.1.1.5. Modelo de la Comunicación de Jakobson

A partir del modelo de Shannon, lineal y unidireccional, Roman Jakobson (1960) elabora su *Modelo de la Comunicación*, ciñéndose estrictamente a la comunicación verbal. El Modelo de Jakobson es un modelo lineal que contribuye al estudio de las funciones del lenguaje asociadas a cada elemento que forma parte de su esquema.

Este Modelo de Jakobson, ceñido al lenguaje verbal, cuenta con los siguientes componentes: un *emisor* –persona que envía un mensaje–, un *receptor* –persona que recibe el mensaje–, un *mensaje* –contenido de la información que se quiere transmitir–, un *código* –conjunto de signos estructurados conocidos por los dos participantes en la comunicación–, un *canal* –medio por el que se transmite la

información–, y *un contexto* –entendido como referente y no como situación–. Jakobson señala que cada uno de los elementos de su modelo hace referencia a una función lingüística diferente y que el lenguaje debe ser estudiado desde la variedad de estas funciones. De este modo, si la comunicación se dirige a la actitud del emisor frente al mensaje, se da la *función expresiva* o emotiva*;* si se dirige al receptor para actuar sobre él, tenemos la *función conativa;* si se centra en el contenido del mensaje, se da la *función poética* o estética. Cuando el mensaje se centra en el contexto, entendido como referente y no como situación, da origen a la *función referencial* –representativa o denotativa–. Cuando el mensaje contiene elementos que pretenden verificar el buen funcionamiento del canal, tenemos la *función fática;* cuando el mensaje recae sobre el código, tenemos la *función metalingüística*.

CONTEXTO
función referencial

EMISOR..... MENSAJE.....RECEPTOR
función expresiva *función poética* *función conativa*

CÓDIGO
función metalingüística

CANAL
función fática

Figura 2: *Modelo de la Comunicación de Jakobson*

Mounin (1984: 153) señala que "las simientes de ideas arrojadas a voleo por Jakobson, su teoría de las seis funciones del lenguaje es característica del trabajo de su mente esencialmente filosófica".

Una de las críticas al Modelo de Jakobson es que ignora la función «lúdica», poco estudiada, por otra parte, por los lingüistas. Poco acertada sería su inclusión en la función metalinguística (Mounin: 1984:154).

El esquema de la comunicación de Jakobson se ha convertido en el Modelo de comunicación de las ciencias sociales, tanto en Europa como en Estados Unidos.

II.1.1.6. La Escuela de Palo Alto. El Modelo Orquestal de la Comunicación

A lo largo de la década de los cincuenta del sigo XX, partiendo de la observación del comportamiento de los seres humanos, una serie de investigadores procedentes de distintas disciplinas –antropología, sociología, psiquiatría, lingüística– se oponen rotundamente al modelo lineal de Shannon y, siguiendo los postulados de Bateson y Ruesch (1951/1968), utilizan las proposiciones del modelo circular de la *Cibernética* y la *Teoría General de Sistemas* para explicar el fenómeno de la comunicación interpersonal, atendiendo a sus *niveles de complejidad,* de *contextos múltiples* y de *sistemas circulares.*

Este grupo de investigadores –entre los que se destacan Gregory Bateson, Ray Birdwhistell, Edward T. Hall, Erwing Goffman y Paul Watzlawich–, plantea la necesidad de elaborar un Modelo de Comunicación, propio de las Ciencias Humanas, que constituya una alternativa al modelo lineal de la teoría matemática, representado en el esquema de Shannon y proseguido en el campo lingüístico por Roman Jakobson. Con esta concepción, los miembros de la Escuela de Palo Alto abandonan el concepto de comunicación "como un acto verbal, voluntario y consciente", devenido del modelo lineal de comunicación, y estudian la comunicación como un "proceso social permanente que integra múltiples modos de comportamientos, es decir, entienden la comunicación como "un todo integrado".

De este modo, este grupo de investigadores plantea un enfoque de la comunicación más amplio e innovador. A partir de ellos, la comunicación es estudiada como un proceso social de puesta en común y participación.

> La comunicación se concibe como un sistema de canales múltiples en el que el autor social participa en todo momento, tanto si lo desea como si no: por sus gestos, su mirada, su silencio e incluso su ausencia (Bateson y otros, 1994: 6).

Partiendo de la aseveración de que todo comunica, los investigadores relacionados con esta escuela intentan descifrar los mecanismos que intervienen en la comunicación y propugnan la creencia de la existencia cultural de un *código*

–entendiendo el concepto de 'código' como un 'cuerpo de reglas'– del comportamiento personal e interpersonal apropiado o no según el 'contexto', una sintaxis, una semántica y una pragmática que actuaría de manera inconsciente (Watzlawick y Weakland, 1977: 56, cit. en Winkin, 1981/1994: 22):

> De la misma manera que es posible hablar correcta y corrientemente una lengua y no tener, sin embargo, la menor idea de su gramática, obedecemos de una manera permanentemente a las reglas de la comunicación, pero las reglas mismas, la «gramática» de la comunicación es algo de lo que somos inconscientes.

Para explicar su modelo de comunicación, los investigadores de esta escuela recurren a la metáfora de la 'orquesta' para precisar que cada miembro de una cierta cultura forma parte de la comunicación, del mismo modo que el músico forma parte de una orquesta. La diferencia estriba en que en la orquesta cultural no hay director ni partitura. Cada uno toca poniéndose en contacto con el otro. En este sentido, al hacer referencia a los gestos, Sapir (1967) sostiene la existencia de un código secreto y complicado, que no está escrito en ninguna parte, que nadie conoce y que todos entienden.

Esta idea ha sido reiterada constantemente por Birdwhistell (1959) en relación a la *kinésica*, por Hall (1966/1981) en relación a la *proxémica* y, en general, por todos los miembros de la Escuela de Palo Alto al establecer la analogía entre la comunicación y una orquesta. Sobre este particular se pronuncia Scheflen (1973: 181) del siguiente modo:

> La *partitura* de la comunicación no ha sido formulada por escrito y, en cierta medida, ha sido aprendida inconscientemente.

De este modo, Birdwhistell (1952) no concibe la comunicación como una "transmisión de información", sino en el sentido de 'participación' o 'puesta en común', a nivel de un intercambio. Es por ello que, para ilustrar esta visión de la comunicación, y por analogía, sin tratar de establecer correspondencias demasiado exactas entre objetos y conceptos, los investigadores de Palo Alto eligen la metáfora de la orquesta como la forma más adecuada de representación; de aquí el nombre de *modelo orquestal de la comunicación* (Winkin, 1981/1994).

Completando este concepto, Birdwhistell (1959) y Scheflen (1973) proponen integrar los contextos al proceso de comunicación, los grandes olvidados en el análisis lineal de la comunicación, que se centraba en los contenidos. Ningún elemento del proceso comunicativo puede ser aislado de los demás (como sí hace Shannon en su modelo) ya que cada uno tiene valor en el conjunto.

La nueva concepción de la comunicación supera la perspectiva anterior y traslada la reflexión a un marco más amplio y con un enfoque holístico, como fundamento de toda actividad humana.

Podemos señalar, como premisas fundamentales de la Escuela de Palo Alto, las siguientes aseveraciones:

1) La esencia de la comunicación reside en procesos de relación e interacción.
2) Todo comportamiento humano tiene un valor comunicativo.
3) La comunicación es un proceso social permanente que integra múltiples modos de comportamiento, tales como la palabra, el gesto, la mirada y el espacio interindividual.

Según los resultados alcanzados por la Escuela de Palo Alto, toda comunicación se puede descomponer analíticamente en dos dimensiones: la *analógica* y la *digital*.

La *comunicación analógica* o *no verbal* es la encargada de transmitir información acerca de las relaciones sociales contraídas por lo intercomunicadores; la *comunicación digital* o *verbal* es la encargada de transmitir información acerca de los objetos de referencia externos a dichas relaciones sociales.

Laver y Hutcheson (1972: 12) proponen la combinación de los términos *verbal* y *no verbal* con los de *vocal* y *no vocal.* De esta forma, se obtienen cuatro categorías, que son la base del *modelo antropológico* que propone Hymes (1972):

1. **verbal- vocal**: lenguaje oral, de tipo léxico.

2. **verbal- no vocal**: lenguaje escrito o transcrito con otros procedimientos.
3. **no verbal- vocal**: paralenguaje.
4. **no verbal- no vocal**: kinésica, proxémica, cronémica y los restantes sistemas somáticos.

II.1.1.7. Modelo de la Comunicación Humana

Basándose en el *Modelo Orquestal de la Comunicación* de la Escuela de Palo Alto, Gaya (2002) realiza un modelo de comunicación humana que acoge todos los sistemas comunicativos, verbales y no verbales, inherentes a la comunicación humana.

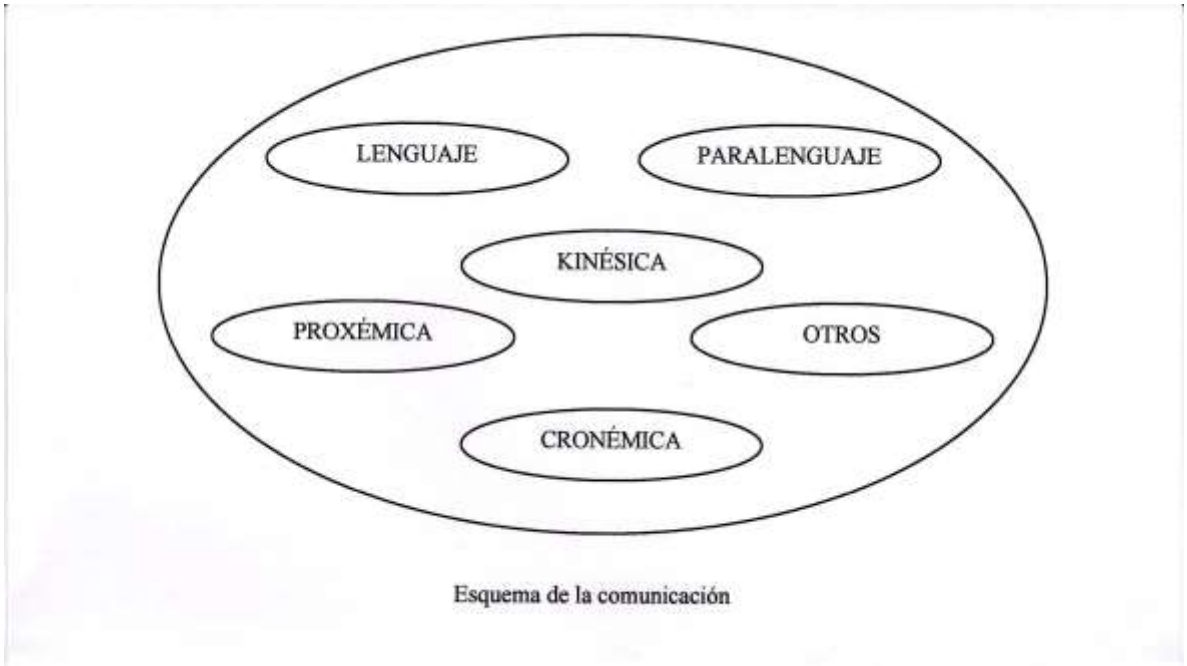

Figura 3: *Esquema del Modelo de la comunicación de Gaya*

Con su modelo Gaya (2002: 222) señala:

> …que la comunicación no se concibe como algo estático (una suma de sistemas), sino como un continuo dinámico (interactivo) de funcionamiento. Este aspecto interactivo y dinámico de la comunicación se refleja en las

relaciones intersistémicas e intrasistémicas que mantienen los diferentes sistemas comunicativos.

Gaya (2002) interpreta la comunicación como "participación" o "puesta en común". De este modo, podemos incluir la comunicación no verbal en el fenómeno cultural.

Dentro del apartado que señala Gaya como "otros", teniendo en cuenta la línea de investigación de nuestro trabajo de tesis sobre el paralenguaje, damos cabida en él a todos aquellos sonidos cuasiparalingüísticos y sonidos ambientales que, en un acto comunicativo, pueden adquirir cualidades humanas realmente sorprendentes.

II.1.1.8. Estructura Tripartita de la Comunicación Humana

A pesar de la reconocida importancia de la comunicación verbal, la multiplicidad y complejidad de factores que intervienen en un acto comunicativo han contribuido a que éste se haya convertido en un fenómeno interdisciplinar.

Las investigaciones de Trager (1958), Pittinger y Smith (1957) sobre el *paralenguaj*e y los trabajos de Birdwhistell (1952) sobre la *kinésica* despertaron el interés de Poyatos al relacionar estas investigaciones con las que él mismo realizaba con alumnos extranjeros, en el ámbito de la enseñanza de la lengua y la literatura. La experiencia adquirida en el desarrollo de sus clases le llevó a reconocer la triple realidad auditiva- visual del discurso: lo que decimos, cómo lo decimos y cómo lo movemos, es decir, lenguaje-paralenguaje-kinésica.

Las sucesivas investigaciones sobre el origen gestual del lenguaje –McBride (1973)–, los primeros inventarios culturales serios de gestos –(Efron (1941/1972), Amades (1957), Barakat (1973) y Poyatos (1975)– y los primeros estudios sobre proxémica –(Hall 1966/1981), (Sommer 1969)– llevaron a Poyatos (1994a:16) a la conclusión de que esta estructura básica tripartita –lenguaje-paralenguaje-kinésica– no funciona aisladamente, "sino en íntima

coestructuración con todo tipo de signos somáticos, objetuales y hasta ambientales".[3]

Partiendo de la base de que, por naturaleza, los canales que intervienen en la comunicación humana son prioritariamente el auditivo y el visual, Poyatos (1994a) llega a la conclusión de que los signos no verbales no funcionan únicamente como un complemento secundario del habla. Dicho esto, en un acto comunicativo no es suficiente dar cuenta de la triple estructura *léxica-morfológica-sintáctica*, tradicionalmente considerada un sistema completo y autónomo denominado *lenguaje*. Si se quiere hacer un estudio serio y profundo de la comunicación humana, es preciso admitir la *Triple Estructura Básica de la Comunicación Humana* –lenguaje, paralenguaje-kinésica–, concibiendo el lenguaje de una manera más amplia de la que la tradición le ha venido concediendo. Poyatos (1994a:130) lo expresa así:

> Se ha creído poder analizar su realidad en un encuentro interactivo vivo incurriendo todavía en lo que ha sido el mayor fallo en el análisis del discurso y de la comunicación interpersonal en general: no ver esa triple e inseparable realidad del lenguaje vivo, hablado, que existe sólo como un continuo verbal-paralingüístico-kinésico formado por sonidos y silencios y por movimientos y posiciones estáticas, es decir, [...] 'la triple estructura básica de la comunicación'.

En esta *Triple Estructura Básica de la Comunicación Humana*, las expresiones verbales se combinan invariablemente con elementos paralingüísticos y kinésicos, ya que las palabras, utilizadas como signos arbitrarios o imitativos, son incapaces por sí mismas de expresar significados 'verbalmente inefables'. Precisamente los signos no verbales –un suspiro, una voz trémula, un timbre alto, una mirada, etc– añaden información y completan los vacíos del discurso. Con estas actividades no verbales, el emisor puede completar, contradecir, afirmar, etc. su propio discurso. Poyatos (1994a: 132) lo define como la "lexicalidad y gramaticalidad del paralenguaje y la kinésica":

[3] Poyatos presentó por primera vez la "triple estructura básica de la comunicación humana" en la sesión de Lingüística de la Northeast Modern Language Association (Filadelfia, 1971).

> lo que hace de la combinación lenguaje-paralenguaje-kinésica una estructura funcionalmente coherente –y por tanto el verdadero instrumento de la comunicación humana– es, primero, su generador kinésico común, y luego su semanticidad y lexicalidad combinadas y su capacidad para operar simultáneamente, alternar mutuamente o sustituirse según se necesite durante la interacción.

Para completar esta triple realidad, existen dos dimensiones adicionales que están estrechamente conectadas: la *proxémica* y la *cronémica.* De este modo, Zanón (1993) añade que

> La adopción de una perspectiva semiótica en el estudio de la interacción humana no puede dejar de analizar el papel de los dos componentes no lingüísticos en las actividades que analiza. (Zanón,1993:29).

Los tres sistemas de la triple estructura básica pueden aparecer aislados o combinados entre sí, llegando en distintas situaciones a predominar uno de ellos sobre los otros. Podemos comunicar con un gesto y sin emitir sonido; a menudo, una expresión facial habla por sí sola; podemos comunicar con palabras, con apenas una aportación mínima de paralenguaje. Podemos contabilizar hasta diez situaciones diferentes en la combinación de los tres sistemas de la triple estructura básica de la comunicación (Poyatos, 1994a: 144-145).

II.1.1.9. Noción de Contexto

En cada uno de los conceptos de la Escuela de Palo Alto encontramos recogida la idea de contexto, el único capaz de dotar de sentido a los elementos que se inscriben en ellos. Para sus investigadores, la significación emerge de relacionar el contexto de la interacción con el contexto del conjunto de los modos de comportamiento usados por la comunicación.

Analizando el significado de los fenómenos comunicativos desde una perspectiva antropológica, es preciso tener presentes tres aspectos relacionados con la noción de contexto en el estudio de la CNV humana: el contexto situacional, cultural y personal.

a) *Contexto situacional*

Una característica común de los miembros de la Escuela de Palo Alto es la preocupación por el contexto y sus efectos, más que por el contenido o la forma de la comunicación. Podemos hablar de una "escuela pragmática" de la comunicación cuyo interés va más allá de la sintáctica o la semiótica (Baylon y Mignot, 1996).

El significado de las palabras no acostumbra a ser estático. Muy a menudo, la distancia entre lo que se dice literalmente y lo que realmente se quiere decir –es decir, la intención comunicativa– es enorme. Una palabra varía de significado según sea el contexto en que ésta se produce. En este sentido, tanto Birdwhistell (1979/1979) como Scheflen (1973) proponen que en la descripción del funcionamiento de los diferentes modelos de comportamiento se tenga en cuenta *el análisis del contexto.* Insistiendo en análisis del contexto, Winkin (1981/1994) señala:

> Como ocurre con los enunciados del lenguaje, los «mensajes» procedentes de otros modos de comunicación carecen de significación intrínseca: sólo en el contexto de los modos de comunicación relacionados a su vez con el contexto de interacción, puede adquirir sentido la significación [...] si la comunicación se concibe como un proceso permanente en varios niveles, para comprender la emergencia de la significación, el analista debe describir el funcionamiento de diferentes modos de comportamiento en un contexto dado, lo cual es un trámite muy complejo. (Winkin, 1981/1994: 23)

Estos investigadores conciben la comunicación en términos de *niveles de complejidad*, de contextos múltiples y de sistemas circulares. Tendiendo en cuenta el contexto situacional, podemos explicar el proceso global de una interacción.

b) *Contexto cultural*

Teniendo en cuenta que "cultura es todo" y que "todo comunica" (Poyatos, 1994a), es muy difícil deslindar los conceptos de 'cultura' y 'comunicación'. Siguiendo las palabras de Payrató (1988: 79):

> Las múltiples interacciones entre los conceptos de cultura y comunicación (no) verbal[4] no permiten, en realidad, aproximaciones a los diversos objetos de estudio que no toman en consideración la falta de fenómenos con que se interrelacionan.

Ekman y Friesen (1969b, 1981) señalan que en el estudio del fenómeno no verbal cabe tener en cuenta el *uso*, el *origen* y el *código*. El *uso* hace referencia a los elementos contextuales que aparecen simultáneamente en la emisión de signos no verbales. El *origen* de un comportamiento no verbal hace referencia a insertarlo en un proceso de evolución filogenética u ontogenética. El *código* pone en relación el comportamiento no verbal y su significado. Un *código extrínseco* está basado en una relación arbitraria entre significado y significante. Un *código intrínseco* supone la coincidencia de significado y significante.

c) *Contexto personal*

Consideramos *contexto personal* todo aquello que caracteriza y define a un individuo como tal: estado de ánimo habitual, conocimientos adquiridos, educación, rasgos físicos, etc. Estas variables son importantes en literatura para poder identificar y decodificar determinados comportamientos de los personajes, tanto por parte del lector como por parte de otro personaje. Así, un personaje puede prever una acción-reacción de otro personaje a partir de un cúmulo de información que posee de él. En algunos casos, el contexto personal puede ayudar a decodificar correctamente un determinado comportamiento no verbal, y en otros casos puede conducir a deducciones erróneas.

II.1.2. Rasgos característicos de la Comunicación

II.1.2.1. Pluricanalidad

Los investigadores de la Escuela de Palo Alto coinciden en considerar la comunicación como un proceso complejo que discurre a través de múltiples

[4] El subrayado es nuestro.

niveles integrados entre sí. Estos investigadores postulan la *pluricanalidad*, es decir, conciben la comunicación como un proceso en el que confluye un sistema de canales múltiples en el que el actor social participa en todo momento, tanto si lo desea como si no: sus gestos, su mirada, su silencio, e incluso su deseo de no participar en la comunicación, comunican (Watzlawik, Beavin y Jackson 1967/1995).

Estos autores han demostrado que los componentes no verbales de la comunicación aportan entre un 65% y un 93% de información y significación social sobre lo verbal. Asimismo, afirman que, en el caso de producirse contradicción entre lo que se manifiesta verbalmente y lo que se está comunicando de forma no verbal, el mensaje que prevalece es el no verbal.

II.1.2.2. Integración

Birdwhistell (1970/1979) y otros miembros de la Escuela de Palo Alto entienden la comunicación como un proceso en el que no se puede aislar ningún elemento del sistema de comunicación global, si se quiere comprender la significación del mensaje.

Birdwhistell concluye señalando que no se puede concebir un estudio aislado del lenguaje o de la gestualidad, ya que ambos sistemas forman parte de un conjunto más amplio, que es la comunicación, en palabras de Winkin (1981/1994: 75):

> Para él, la gestualidad y el lenguaje se integran en un *sistema* constituido por una multiplicidad de modos de comunicación, tales como el tacto, el olfato, el espacio y el tiempo.

De este modo, la comunicación es vista como un proceso muy complejo o un conjunto integrado por una serie de elementos o sistemas semióticos interrelacionados entre sí, de entre los cuales el lenguaje sería un elemento o sistema semiótico más.

Es erróneo centrar el estudio de la comunicación solamente en el lenguaje, porque se obvia o se minimiza el resto de sistemas presentes en todo intercambio

comunicativo. Esto nos llevaría a disminuir la importancia del aspecto integrador de la comunicación y a negar la riqueza del proceso comunicativo (Birdwhistell, 1970/1979).

> Para Birdwhistell no existe la significación de *un* gesto, sino que el gesto se integra en un sistema interaccional de múltiples canales, que se confirman o invalidad mutuamente (Winkin, 1981/1984: 75)

Esta concepción de la comunicación como un proceso plural permanente es compartida por todos los investigadores de la denominada Escuela de Palo Alto.

Por consiguiente, Birdwhistell no cree que se haya de establecer una oposición entre la comunicación verbal y la comunicación no verbal, favoreciendo, así, el análisis del contexto.

En esta línea integradora y amplia del concepto de comunicación humana, Knapp (1984), apropiándose el fenómeno a partir de estos rasgos esenciales, destaca cuatro aspectos fundamentales de la comunicación:

1. Es vista como un proceso.
2. Implica mensajes conscientes y expresivos.
3. Se compone básicamente de señales que generan diferentes significados en distintos niveles.
4. Depende íntimamente del contexto, para que haya significado.

II.1.2.3. Inevitabilidad

Uno de los axiomas de la Escuela de Palo Alto es la inevitabilidad de la comunicación. Watzlawik, Beavin y Jackson (1967/1995) afirman que es imposible no comunicar porque, en un sistema dado, todo comportamiento de un miembro tiene un valor de mensaje para los demás. Esto nos lleva a considerar que el proceso comunicativo no contempla únicamente un mensaje verbal sino que engloba todas las formas de comunicación no verbal.

> [...] incluso el silencio, el retraimiento, la inmovilidad (silencio postural) o cualquier otra forma de negación constituye en sí mismo una comunicación

> [...]. En síntesis, cabe postular un axioma metacomunicacional de la pragmática de la comunicación: *no es posible no comunicar (*Watzlawik, Beavin y Jackson (1967/1995: 51)

Goffman (1956/1993: 8) destaca también el concepto de inevitabilidad de la comunicación, al afirmar que siempre puede suceder algo en el momento de la autopresentación de una persona:

> Cuando los individuos se encuentran reunidos en circunstancias que no exigen intercambios de palabras, participan de todos modos, lo quieran o no, en una cierta forma de comunicación [...]. Aunque un individuo pueda dejar de hablar, no puede impedir comunicarse mediante el lenguaje del cuerpo. Puede hablar a propósito o no, pero no puede dejar de decir algo.

Serrano (1984: 104) señala que, en cualquier situación comunicativa, “los canales no verbales siempre están abiertos y, por tanto, hay transmisión de información.” En la vida cotidiana, no podemos evitar comunicar pues, además de las palabras y de los gestos expresados conscientemente con la intención de comunicar, transmitimos también información de forma involuntaria. La comunicación está presente en nuestra vida diaria, no podemos dejar de comunicar. Aunque no queramos decir nada, comunicamos. Por tanto, la ausencia de un gesto puede ser tan significativa como su presencia, y un silencio –independientemente de su duración–, a menudo puede tener más fuerza comunicativa que todo un discurso verbal. Incluso las palabras pueden tener diferentes significados, dependiendo de la situación y de las personas que las emitan (Hawkes, 1977).

II.1.2.4. Interacción

Es evidente que la interacción es un proceso de comunicación social. La interacción está basada en la irritabilidad de toda sustancia viva. Interactuar con el ambiente es estar vivo. En el fondo, todo lo que hace el hombre es interactuar con la cultura y todo surge en ella.

Una de las principales aportaciones de los investigadores de la Escuela de Palo Alto es que "el concepto de comunicación incluye todos los procesos a través

de los cuales la gente se influye mutuamente" (Bateson y Ruesch, 1984). En este sentido, la comunicación es un sistema abierto de interacciones, inscritas siempre en un determinado contexto.

Watzlawik, Beavin y Jackson (1967/1995)) insisten en señalar tres principios en todo acto comunicativo: el principio de *totalidad*, el principio de *causalidad circular* y el principio de *regulación.*

El principio de *totalidad*, implica que un sistema no es una simple suma de elementos, sino que posee características propias, diferentes de los elementos que lo componen, tomados por separado.

El principio de *causalidad circular* determina que el comportamiento de cada una de las partes del sistema forma parte de un complicado juego de implicaciones mutuas, de acciones y retroacciones. Este principio se explica a partir del concepto de retroalimentación, proveniente del enfoque cibernético desarrollado por Wiener (1948).

El principio de *regulación* afirma que la comunicación obedece a un cierto número mínimo de reglas, normas y convenciones. Estas reglas son las que, precisamente, permiten el equilibrio del sistema.

Por tanto, la comunicación es estudiada como un todo integrado, como un proceso permanente y de carácter holístico; un proceso en el que la gente se influye mutua y permanentemente.

Desde el enfoque sistémico de la comunicación, Marc y Picard (1992: 39) definen la comunicación como "un conjunto de elementos en interacción en donde toda modificación de uno de ellos afecta las relaciones entre os otros elementos".

Goffman (1956/1993) añade otros conceptos relacionados con la interacción:

a) *Concepto de estrategia.* Hace referencia a aquellos aspectos de la interacción que pueden ser previstos, calculados o controlados.

b) *Relajación de rol.* Hace referencia al cambio de comportamiento en un individuo, cuando olvida o abandona el papel que desempeña habitualmente.[5]

c) *Concepto de no-persona.* Este concepto hace referencia a individuos con poco estatus y a niños pequeños, cuando no se tiene en cuenta su presencia. Se pueden producir situaciones de no persona en la relación de un profesor con un alumno, un médico con un paciente, etc. [6]

d) *Impresión.* Hace referencia a algo que percibimos de una persona de forma inmediata a partir de los signos semióticos que transmite. Frecuentemente, las primeras impresiones son determinantes en las relaciones futuras de los interactuantes.

Los participantes de una interacción siguen un proceso secuencial de *acción-reacción* (Lennard y Bernstein, 1960) e introducen lo que Bateson y Jackson (1964) denominan la *puntuación de la secuencia comunicacional* (Whorf, 1947/1956; cit. en Watzlawick, Beavin y Jackson, 1967/1995: 56). Esta puntuación se encarga de organizar los hechos de la conducta comunicativa y es de vital importancia para las interacciones; así, desde el punto de vista cultural, podemos reconocer diferentes secuencias de interacción social.

II.1.3. El fenómeno cultural

II.1.3.1. Cultura y comunicación

El término *cultura* ha sido objeto de numerosas definiciones en los últimos setenta años. Según la disciplina desde la que se aborde, la cultura puede ser definida desde distintas concepciones. Así, la cultura ha sido definida desde disciplinas como la antropología, la sociología, psicología, lingüística, etc.

---

[5] Finalizada la visita de Celestina a casa de Calisto, una vez la mujer se encuentra sola con Pármeno y Sempronio, abandona el rol de mujer educada, que interpretaba ante Calisto, y se expresa con el lenguaje rudo y burdo habitual en ella. (*La Celestina*, I, I: 91).

[6] En *La Celestina*, Areúsa critica duramente a las señoras de la época por la forma de tratar a las chicas del servicio de doméstico, a las que dan un tratamiento de no persona. Las maltratan, las humillan, las acusan de ladronas, etc. (*La Celestina*, II, IX: 41).

A mediados del siglo XIX, los primeros antropólogos utilizan el término *cultura* para definir el objeto primordial de su trabajo. Debemos a Tylor (1878/1974; cit en Daniel, 1996: 357) una de las definiciones más clásicas:

> Culture or civilization, taken in its widest ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.

Esta definición minuciosa y descriptiva de Tylor incide especialmente en la noción de totalidad que caracteriza a la cultura, a la vez que hace referencia a las partes que la integran.

Con su definición, Tylor da a entender que la cultura es relativa, que afecta toda la condición humana y que no hay culturas mejores o peores. De este modo, el término *cultura* hace referencia a un sistema completo de creencias, ideas y comportamientos creados y transmitidos a nivel social. Estos sistemas incluyen el pensamiento, la lengua, los conocimientos específicos (literatura, arte, filosofía, historia, religión, ciencia, etc.) de una sociedad concreta. En esta misma línea, Kluckholm (1954: 923) aporta su definición de cultura.

> Culture consists of patterns, explicit an implicit, of and for behavior acquired and transmitted by symbols constituting the distinctive achievements of human groups, including their embodiment in artifacts; the essential core of culture cosists of traditional (i.e., historirically derived and selected) ideas and especially their attached values; culture systems may, on the one hand, he considered as products of action, on the other as conditioning elements of urther action.

Algunas definiciones de cultura relacionan el término con los conceptos de *interacción* y *comunicación*. En esta línea, Ussem et altres (1963; cit. dins Daniel, 1996) postulan que la cultura es un comportamiento posterior y aprendido que surge de la *interacción* entre los seres humanos de una comunidad. Otras contribuciones teóricas señalan que la *comunicación* entre interlocutores con una formación cultural semejante es más sencilla, segura, rápida y completa que entre culturas diferentes (Daniel, 1996). Este concepto de la cultura considera la

comunicación como un comportamiento basado en la cultura, lo que equivale a decir que la comunicación está predeterminada por la cultura. Dicho esto, cabe señalar que los conceptos de *cultura* y *comunicación* están estrechamente unidos, teniendo en cuenta, además, que 'cultura es todo' y que 'todo comunica' (Poyatos, 1994a). Otras coincidencias entre estos dos conceptos son su carácter interdisciplinar y la amplitud de sus significados, circunstancias que permiten analizarlos desde múltiples y variadas perspectivas.

Para Sapir (1921/1962), el término *cultura* abarca: a) cualquier elemento social (material o espiritual) inherente a la naturaleza humana; b) ideas convencionales que provienen de un conocimiento y experiencias similares; y c) actitudes generales, puntos de vista y manifestaciones específicas de una civilización que la diferencian de otras civilizaciones, añadiendo la siguiente afirmación:

> Toda estructura cultural y todo acto individual de comportamiento social suponen una comunicación implícita o explícita (Sapir, 1921/1962: 92)

La Escuela de Palo Alto, a través de sus distintos miembros, asume como objeto de sus investigaciones el llegar a una definición de *cultura* que sobrepase el marco de la sociedad que estudian. Hall (1966/1981), propone una visión de la cultura como un sistema de comunicación; la considera como un conjunto de códigos factibles de descomposición y análisis y, seguidamente, descifrables. Bidwhistell (1970/1979: 251) comparte esta línea de investigación, pero añadiendo un matiz: *cultura* connota estructura y *comunicación* connota proceso.

Eco (1976), siguiendo la línea de la Escuela de Palo Alto, concibe la *cultura* como un fenómeno de comunicación formado por diferentes sistemas de significación, entre los que señala el lenguaje.

Desde una concepción multidisciplinar y realista, Poyatos (1983; 1994a: 25) define el término *cultura de forma más completa:*

> Una cultura puede definirse como una serie de hábitos compartidos por los miembros de un grupo que vive en un espacio geográfico, aprendidos pero condicionados biológicamente, tales como los medios de comunicación (de

> los cuales el lenguaje es la base), las relaciones sociales a diversos niveles, las diferentes actividades cotidianas, los productos de ese grupo y cómo son utilizados, las manifestaciones típicas de las personalidades, tanto nacional como individuales, y sus ideas acerca de su propia existencia y la de los otros miembros.

Poyatos parte del concepto de que *cultura es comunicación* y de que *no podemos no comunicar* (Watzlawick, Beavin y Jackson, 1967/1995) sobre nosotros mismos y sobre nuestros patrones de creencias y conductas. Así, si la cultura es comunicación, y si esta se basa en la interacción, también significa que las formas interactivas generadas por los miembros de una misma cultura constituyen un *continuo dinámico* de múltiples canales y propósitos que genera sistemas sensibles e inteligibles, modificados por la dimensión temporal y con variaciones según la dimensión espacial.

Al hablar de los grupos que conforman una determinada cultura no estamos haciendo referencia a otro tipo de grupo constituido por personas que comparten un hábitat común, que dependen unos de otros para su supervivencia y bienestar, pero que no comparten una misma cultura y que responden al nombre de *sociedad.* Una sociedad puede acoger en su seno varias culturas.

Harris (1980/2006) utiliza el término *subculturas* para señalar las diferencias entre los distintos grupos culturales que conforman una sociedad.[7]

Cultura y *comunicación* son conceptos que están extremadamente unidos, si se tiene en cuenta que "cultura es todo" y que "todo comunica". Gaya (2002: 220) añade que "ambos conceptos son patrimonio interdisciplinar por la amplitud de sus significados y porque permiten ser analizados desde un amplio marco de perspectivas".

Desde la antropología lingüística, se define la cultura como un cuerpo organizado de reglas o un sistema de modos de comunicación, en el que el contexto ocupa un lugar estelar. De ese modo, se considera la cultura como un

[7] En *La Celestina,* en el contexto de la sociedad que representa la obra, los personajes pertenecen a tres subculturas diferentes, con diferentes costumbres y valores: el grupo de los señores, el grupo de los criados y el grupo al que pertenecen Celestina y las prostitutas Elicia y Areúsa. Conocemos las diferencias de costumbres y valores de cada uno de los personajes a través del comentario verbal de los otros personajes.

estilo de vida adquirido socialmente. Un estilo de vida de un grupo que comparte maneras de pensar, sentir y actuar.

II.1.3.2. Cultura y CNV

Entendiendo la comunicación como un conjunto de sistemas en interacción, y considerando los signos no verbales como sistemas que interactúan con otros sistemas, entre los que señalamos el lenguaje, podemos incluir la CNV en el fenómeno cultural.

Darwin (1872/1984) es el primero en señalar la existencia de ciertas similitudes en el comportamiento expresivo de los hombres, a pesar de las diferencias culturales, interpretándolo como una cualidad innata de todos los seres humanos. Darwin (1872/1984) argumenta que los seres humanos tienen un repertorio innato y universal de expresiones faciales –EFs– y que los niños dotan de significado estas EFs por medio de un mecanismo de reconocimiento.

La idea de que existen similitudes básicas en el comportamiento expresivo humano ha tenido el soporte de algunos biólogos, antropólogos y psicólogos (Eckman, Sorenson y Friesen, 1969). Mientras, Birdwhistell (1963) se centra en la hipótesis de que los movimientos expresivos del cuerpo no tienen un significado universal y concluye diciendo que todos los movimientos son un producto cultural, y no un producto biológico o innato como se creía.

Al inicio de la década de los cincuenta del siglo pasado, Birdwhistell (1952) inicia el estudio de los movimientos corporales partiendo de la hipótesis de que existen gestos universales para expresar las emociones básicas del ser humano: manifestaciones de alegría, atracción sexual, miedo, etc. Como resultado de sus estudios, llega a la conclusión de que el significado de un gesto varía según las diferentes culturas. Así, la expresión de un gesto requiere un proceso de enseñanza-aprendizaje específico, ya que cada cultura establece de forma diferente las situaciones y las formas en que es lícito o no emitirlo. Al constatar la importancia del factor cultural diferenciador, adopta una visión radicalmente culturalista de la CNV, hasta el punto de hablar también de *bilingüismo gestual* (Birdwhistell, 1952): a diferentes culturas, signos diferentes, o, mejor dicho, a

diferentes signos, culturas diferentes (Serrano, 1980). Al mismo tiempo, el interés por el significado consciente y sobrentendido de los gestos le llevará a desarrollar el concepto de *contexto* (Birdwhistell, 1970/1979):[8] pese al hecho de ser compartido socialmente, el significado de los gestos no es absoluto, sino relativo.

Eibl-Eibesfeldt (1972) es, sin duda, uno de los etólogos que más se ha aproximado a los planteamientos de Darwin para el estudio de la expresión de las emociones. Estudiando el comportamiento de niños sordomudos, entre otros, Eibl-Eibesfeldt (1972) demuestra que hay un repertorio básico universal que lleva a sonreír, reír, llorar y a ciertos comportamientos gestuales, entre los que se destacan las EFs; pero también constata diferencias, tales como las expresiones faciales de afirmación y de negación.

Partiendo de las formulaciones teóricas de Darwin (1872/1984), se desarrolla uno de los aspectos más importantes en la investigación de la expresión facial, la universalidad de las expresiones emocionales. El tema que subyace en estas investigaciones es tratar de analizar si existen patrones universales de expresión de las emociones o si, por el contrario, cada cultura establece sus propias pautas expresivas[9].

Siguiendo las directrices de Goffman (1956/1993) sobre el *actor social* y el determinismo cultural, Birdwhistell (1970/1979) asegura que incluso el aspecto físico de un individuo es adquirido culturalmente. Los ideales de apariencia física responden mayoritariamente a patrones culturales. Poyatos (1994a) retoma las ideas de Birdwhistell (1970/1979) que señalan que los *rasgos estáticos* de un rostro *dinamizan* de una manera particular su forma de hablar. Una persona no puede elegir los rasgos estáticos faciales, pero sí la forma de dinamizarlos por imitación de otros que lo hacen y según sus proyectos y expectativas individuales.

Una serie de reglas, que pueden variar entre culturas y niveles sociales, marcan las pautas de comportamiento (Eckman,1977): forma de reír, de caminar,

[8] Nos remitimos al apartado III.1.1.7. *Noción de contexto* de este capítulo.

[9] La mayor parte de las investigaciones sobre la universalidad se han centrado en tres áreas de trabajo: a) la observación de la expresión de las emociones por parte de individuos que no pertenecen a nuestra cultura; b) de personas que carecen de recursos sensoriales y c) de sujetos recién nacidos que no han tenido ocasión de aprender dichas expresiones.

de coger la mano, de estornudar, etc.[10] Para Poyatos (1994a: 30), estos *hábitos aprendidos* son los que constituyen una cultura:

> Una cultura es una constante coexistencia de hábitos y una sucesión de hábitos de muchas clases y orígenes, unos manifestados a través de conductas corporales, otros revelados en el medio ambiente como condicionados por actividades humanas físicas e intelectuales, pero todos comunicando en situaciones interactivas o no y moldeados por los estilos de vida de grupos sociales que difieren, más o menos, de una cultura a otra.

Aún así, se pueden producir errores en la comunicación. Conviene saber identificar hasta qué punto un hábito es genético o adquirido, para evitar interpretarlo como cultural erróneamente.

II.1.3.3. Cultura e Interacción

Partiendo del término *cultura,* Poyatos (1994a: 27) define el término *interacción* como

> un intercambio entre al menos dos organismos socializantes que pone en marcha lo que acabamos de entender por 'cultura.'

La interacción requiere un emisor y un receptor. Desde el punto de vista semiótico, se produce el intercambio o interacción: l' *input-output* o *emisión-recepción* de signos con valor simbólico y así se comienza a desarrollar una cultura. De esto se desprende que no hay cultura sin interacción y viceversa, es decir, no hay interacción sin cultura. Las conductas interactivas están formadas por hábitos culturales. Estos hábitos son aprendidos y están condicionados biológicamente, es decir, están filtrados a través de una cultura.

En términos sistémicos, un análisis realista de la comunicación interpersonal humana presupone tener en cuenta todos los sistemas que intervienen en una interacción, es decir, la emisión y recepción de un mensaje. De la combinación de estos sistemas, se obtiene como resultado una compleja red de relaciones intersistémicas y extrasistémicas siempre reconocida por los individuos

[10] Eckman (1972/ 1977) postula la existencia de seis expresiones faciales universales, que se corresponden con seis emociones innatas: alegría, ira, miedo, tristeza, sorpresa y asco.

de una misma cultura. Toda esta combinación de relaciones intersistémicas y extrasistémicas presupone la existencia de un conjunto de sistemas o canales somáticos que intervienen en la comunicación interpersonal, gracias a los cuales es posible transmitir y recibir cualquier tipo de signos corporales personales. En relación directa con el nivel intersomático de la comunicación, Poyatos (1994a) establece la interrelación de los diferentes sistemas comunicativos: lenguaje, paralenguaje, kinésica, proxémica, cronémica y sistema dermo-químico.

II.2. COMUNICACIÓN NO VERBAL

> PÁRMENO: *Si entre cient mugeres va é alguno dize: ¡puta vieja!, sin ningún empacho luego buelue la cabeça é responde con alegre cara.* (*La Celestina*, I, I: 68).

En la actualidad, la expresión *comunicación no verbal* –CNV– hace referencia a todos los signos y sistemas comunicativos no lingüísticos que se utilizan para comunicar. Encontramos numerosas alusiones a los signos no verbales y a descripciones de los mismos en numerosas obras clásicas griegas y latinas y en tratados filosóficos, antropológicos, sociales y lingüísticos. Algunos investigadores se resisten a utilizar el concepto *no verbal.* Sebeok (cit. en Poyatos, 1994a) considera poco afortunada la referencia a lo *no verbal* dada la gran amplitud y ambigüedad de lo que se pretendía definir. Birdwhistell (1970/1979) y Kendon (1981) evitan persistentemente el uso de la expresión *no verbal* y Goffman (1963), en su terminología, también lo soslaya, utilizando en su lugar términos como *dialecto expresivo, dialecto corporal, actividad corporal* y *dialecto de compromiso*.

Para Birdwhistell (1970/1979), no existe la comunicación no verbal. Los movimientos del habla y del cuerpo se superponen en un sistema y no pueden estudiarse aisladamente. No se puede aislar cada componente del sistema de comunicación global y hablar de «lenguaje del cuerpo», «lenguaje de los gestos», etc. (Winkin 1984/2008: 23). No obstante, en los últimos tiempos la CNV ha sido

objeto de numerosas definiciones. Debemos a Poyatos (1994a) la más completa y explícita:

> Las emisiones de signos activos o pasivos, constituyan o no comportamientos, a través de los sistemas no léxicos somáticos, objetuales y ambientales contenidos en una cultura, individualmente o en mutua coestructuración. (Poyatos, 1994a: 17).

Los profanos en la materia, es decir, la generalidad de las personas, consideran que la CNV es el lenguaje expresivo del cuerpo y se habla de *lenguaje corporal, lenguaje del cuerpo* o *lenguaje gestual*. Y esto no es del todo correcto. La expresión *no verbal* es susceptible de numerosas interpretaciones, del mismo modo que lo es el término *comunicación.* No es viable la drástica separación del comportamiento verbal y del comportamiento no verbal humano. No es fácil trazar una línea roja entre lo que se entiende por fenómenos vocálicos y no vocálicos.

En la actualidad, los sistemas de la CNV reconocidos son: el paralenguaje, la kinésica, la proxémica y la cronémica. Los dos primeros –paralenguaje y kinésica– son considerados sistemas básicos o primarios, por su implicación directa en cualquier acto de comunicación humana. Los otros dos –proxémico y cronémico– son considerados secundarios o culturales, dado que actúan, por regla general, modificando o reforzando el significado de los elementos de los sistemas básicos y ofreciendo información social o cultural (Cestero, 2006: 59).

El conocimiento que tenemos en la actualidad sobre la CNV, aunque amplio, es insuficiente aún. Lo que sí podemos afirmar es que los signos y sistemas comunicativos no verbales constituyen una parte sustancial importante, la más importante, en el proceso de comunicación humana.

II.2.1. Kinésica

La kinésica es el estudio sistemático de lo movimientos corporales del ser humano. Los movimientos corporales conforman un amplio espectro; comprenden posturas, gestos, movimientos del tronco, de los brazos y las manos, de los pies y de las piernas, de los hombros, de la cabeza, de todos los movimientos del rostro

que dan origen a las distintas expresiones faciales, contacto ocular, movimientos de ojos, cejas, nariz, etc. Cualquier movimiento del cuerpo humano, por imperceptible que pueda ser, forma parte del estudio de la kinésica. Incluso cuando la persona permanece estática, en un deseo de no comunicar, ya está comunicando.

La descripción de los movimientos kinésicos suele abordarse tomando como criterio la parte del cuerpo que los produce (Zanon, 1993: 29). De este modo, tenemos: a) los movimientos de la cara (ojos, cejas, boca, etc.); b) los movimientos de la cabeza, el tronco y las piernas y c) los movimientos de los hombros, brazos y manos.

El concepto de kinésica es muy amplio. No sólo comprende movimientos y gestos más o menos intencionados, sino también otras reacciones involuntarias del organismo.[1] Poyatos (1994), en su definición de kinésica, hace referencia a tres categorías básicas de signos kinésicos: los *gestos* (movimientos psicomusculares), las *maneras* (formas de hacer movimientos) y las *posturas* (posiciones estáticas):

> Los movimientos corporales y posiciones resultantes o alternantes de base psicomuscular, conscientes o inconscientes, somatogénicos o aprendidos, de percepción visual, auditiva, táctil o cinestésica (individual o conjuntamente), que, aislados o combinados con las coestructuras verbales y paralingüísticas y con los demás sistemas somáticos y objetuales, poseen un valor comunicativo o no. (Poyatos, 1994b: 186)

Birdwhistell (1952), considerado el pionero de los estudios kinésicos, señala varias características básicas de esta disciplina, entre ellas destacamos dos: a) ningún movimiento o expresión del cuerpo carece de significado en el contexto en que aparece y b) la actividad del cuerpo influye sistemáticamente en el comportamiento de los demás miembros de un grupo determinado. La existencia de estas dos características justifica y fundamenta la necesidad de un estudio estructurado y sistemático de esta forma de comunicación y su interrelación con el resto de sistemas comunicativos.

[1] Remitimos a Poyatos (1983: 191, 1986:41, 1994b:145).

Birdwhistell (1970/1979), partiendo de la lingüística estructural y de la teoría cibernética de la interacción (*feeback*), propone un estudio de los «micromovimientos» corporales. A este estudio cultural de los movimientos corporales lo denomina *Kinésica.* Del mismo modo que el estudio del lenguaje verbal puede descomponerse en unidades mayores –oraciones, frases, palabras– y en unidades mínimas –monemas, morfemas, fonemas, etc.–, portadoras de significado, los movimientos corporales, por mínimos que estos sean, pueden ser analizados de forma pormenorizada, por poseer cada uno de ellos un significado propio en cada cultura.

Del mismo modo que Birdwhistell, los miembros de la Escuela de Palo Alto centran gran parte de sus investigaciones en el estudio de la comunicación humana. La nueva comunicación ya no consiste en la exclusiva transmisión de mensajes verbales. El poder comunicativo del cuerpo humano ya no queda restringido al estudio de su aparato fonador, es decir, a su capacidad de utilizar los órganos de la respiración para emitir sonidos articulados que, en cada cultura, adquieren su propio valor comunicativo. El cuerpo humano en su totalidad es un agente comunicador, tanto si se quiere como si no.

II.2.1.1. Gestos

Los gestos son los movimientos más visibles del cuerpo. Pueden ser producidos de forma consciente o inconsciente y se realizan principalmente con la cabeza, el rostro –incluida la mirada– y las extremidades –movimientos de brazos y piernas–. El poder comunicativo de los gestos les permite aparecer solos, sin apoyo del lenguaje verbal. También podemos encontrarlos conjuntamente con el lenguaje verbal y el paralenguaje.

La obra de Darwin (1872/1984), *The expression of the emotions in man ad animals,* marca el inicio de los estudios científicos sobre las conductas gestuales. A esta obra seguirán estudios sistemáticos que se prolongarán a lo largo de todo el siglo XX. Debemos a David Efron (1941/1972) una propuesta de categorización de los gestos que va acompañada de un estudio empírico y riguroso.

Birdwhistell (1952) señala que no puede concebirse el estudio de un gesto de forma aislada, sino integrado en un sistema de múltiples canales que se confirman o invalidan mutuamente. La gestualidad es un campo muy amplio de estudio. Le Breton, (2002: 46) señala que la gestualidad:

> …comprende lo que los actores hacen con su cuerpo cuando se encuentran entre sí: rituales de saludos o despedidas, (signos con las manos, movimiento de la cabeza, estrechamiento de las manos, abrazos, besos en la mejilla o en la boca, gestos, etc.) maneras de afirmar o de negar, movimientos del rostro y del cuerpo que acompañan la emisión del habla, dirección de la mirada, variación de la distancia que separa a los actores, maneras de tocarse o evitar el contacto, etc.

David Efron (1941/1972) marca un hito importante en los estudios de la gestualidad. Sus investigaciones confirman que la gestualidad humana es un hecho social y cultural, no inherente a la naturaleza congénita o biológica de las personas. (Le Breton, 2002: 47).

Según Ekman y Friesen (1969b/1981), un gesto es un *acto no verbal* con el que podemos expresar sentimientos y emociones. Atendiendo a las numerosas posibilidades de movimiento del cuerpo humano, podemos señalar dos tipos de gestos que, aunque interrelacionados, puede destacar uno más que otro, indistintamente:

a) *Gestos faciales,* realizados principalmente por los ojos, las cejas, el ceño o entrecejo, la frente, la nariz, los labios, la barbilla, etc.[2]

b) *Gestos corporales,* realizados con la cabeza, los brazos, manos, dedos, piernas, caderas, etc.[3] En relación a estos gestos, Ekman y Friesen (1969b: 53) distingue cinco categorías: emblemas, ilustradores, reguladores, expresión de estados emotivos y adaptadores.

---

[2] En *La Celestina* (I, I: 68), el autor recurre a una expresión facial que, implícitamente, da cabida a todos los gestos faciales: "Si entre cient mugeres va é alguno dize ¡puta vieja!, sin ningún empacho luego buelue la cabeça é responde con alegre cara". El lector puede interpretar los gestos faciales que contribuyen a dar al mismo la expresión de alegría: la expresión de la mirada, la posición de los ojos, el alzamiento de cejas, la sonrisa de su rostro, etc. Asimismo, el ejemplo presenta un gesto corporal, mover la cabeza. Todos estos elementos contribuyen a la caracterización del personaje de Celestina.

[3] En *La Celestina,* (I, V: 194), "*O malditas haldas*, prolixas é largas, *cómo me estoruays* de llegar adonde han de reposar mis nueuas!" El autor pone en boca de Celestina la referencia a gestos corporales que le impiden caminar con mayor soltura y rapidez. El lector puede decodificar también los gestos faciales implícitos, que se corresponden con estado de ansiedad y enojo de la mujer, que quiere caminar más deprisa de que lo que sus piernas le permiten.

Incluso en el caso de rigidez absoluta, la inmovilidad de los miembros y la seriedad de la expresión también comunican. También la expresión facial en su conjunto puede ser portadora de un mensaje comunicativo paralingüístico, pese a la no existencia de sonidos.[4]

En narrativa, son numerosas las descripciones de gestos emitidos por los personajes (Gaya, 2005). En la obra teatral *La Celestina,* que hemos elegido para nuestro trabajo de tesis, al carecer de acotaciones, el autor recurre a los comentarios verbales de los personajes que incluyen descripciones verbales de los gestos emitidos por ellos mismos o por otro personaje.[5]

II.2.1.1.1. Gestos faciales

Gestos faciales son los generados por los movimientos realizados con las las cejas, el ceño fruncido o entrecejo, contracción de la frente, tensión de la mandíbula, movimientos de la boca, de los labios, etc.

a) *Contacto ocular*

En la vida real, de forma consciente o inconsciente, el órgano de la vista permite a la persona mirar todo lo que está a su alrededor. A este detener la mirada sobre un objeto u otra persona lo denominamos *contacto ocular* –CO– a partir de ahora.

Un aspecto a tener en cuenta en el CO es su capacidad expresiva. La expresividad de la mirada no hace referencia a la capacidad comunicativa de los ojos pues, aisladamente, no transmiten información. El potencial expresivo del CO radica básicamente en la dirección de la mirada, por lo que no cabe su estudio de forma separada sino en el conjunto de la expresión facial –EF–.

A menudo, puede cruzarse la mirada de dos personas. Cuando esto sucede, las reacciones pueden ser varias: o bien ambas mantienen el CO, pueden desviarlo las dos o bien puede eludirlo una y mantenerlo la otra. Este comportamiento sitúa

[4] Nos remitimos a lo expresado en la nota a pie de página nº 12. Vale para este caso el mismo ejemplo.
[5] ELICIA: ¡Santiguarme quiero, Sempronio! ¡Quiero hacer una raya en el agua! (*La Celestina,* I, III: 141).

a la persona en una dimensión social, ya que una de las funciones básicas del CO es regular y controlar la interacción (Kendon y Cook, 1969).

En otras ocasiones, algunas personas evitan el CO. Este comportamiento puede obedecer a varias razones: a) búsqueda de seguridad, ante la molesta situación de tener que compartir un espacio físico muy cercano[6] con personas desconocidas; b) por falta de seguridad ante la otra persona; c) deseos de excluir, deliberadamente, a una persona; d) cuando se quiere evitar que el CO descubra los propios sentimientos, etc.

Contacto ocular	
a	entre personajes
b	con objetos
c	con el paisaje
d	con animales.

Figura 4: *Contacto ocular*

Dentro de una misma cultura, el contacto ocular marca una línea divisoria entre los comportamientos adquiridos por la influencia de la tradición y los que impone la nueva sociedad.[7] En *La Celestina,* obra que refleja la sociedad del siglo XV, Calisto, personaje de condición social alta, exige a Pármeno que le mire a la cara mientras habla.

> CALISTO: Pues pido tu parecer, seyme agradable, Pármeno. *No abaxes la cabeça al responder*.[8] (*La Celestina*,I, II: 120).

Pármeno baja los ojos para evitar mantener CO con Calisto, pues lo que dice con sus palabras no se corresponde con lo que expresa su mirada[9].

[6] El contacto ocular está relacionado con la distancia entre las personas que interactúan. Nos remitimos al apartado III.2.3. *Proxémica*, en este mismo capítulo.
[7] Hacia la mitad del siglo XX, en el ámbito de la educación, los profesores –pertenecientes a órdenes religiosas– exigían a sus alumnos que "bajaran los ojos" mientras se les hablaba. Este acto era interpretado como signo de humildad y respeto. En la actualidad, los docentes piden a sus alumnos que "miren a la cara mientras se les habla".
[8] La cursiva es nuestra.

Otro aspecto a tener en cuenta en el CO es la duración de la mirada, estrechamente relacionada con patrones culturales. Davis (1976: 90) afirma que el CO es tal vez la forma más sutil del lenguaje corporal. La mirada posee un poderoso poder comunicativo, facilita las relaciones interpersonales y posee un importante papel regulador en las interacciones.

Poyatos (1994b: 186) valora considerablemente el poder comunicativo de la mirada en cualquier situación interactiva y, muy especialmente, en contextos donde el equilibrio de la triple estructura básica de la comunicación humana es limitado.

El siguiente ejemplo de *La Celestina* responde perfectamente a lo expresado por Poyatos (1994b: 186).

> SOSIA: Ya sin sentido yuan; pero el uno con harta dificultad, como me sintió que *con lloro le mirava, hincó los ojos en mí*,[10] alzando las manos al cielo, quasi dando gracias a Dios e *como preguntándome* qué sentía de su morir. Y en señal de triste despedida abaxó su cabeza con lágrimas en los ojos, dando bien a entender que no me auía de ver más el día del juyzio.[11] (*La Celestina*, I, VII: 249).

En un momento de gran tensión y dramatismo, dada la imposibilidad de comunicarse verbalmente, Pármeno y Sosia se comunican a través del CO.

[9] En el contexto situacional en que produce esta interacción, Pármeno evita el CO con Calisto para ocultar lo que piensa. El tema de conversación se centra en Celestina; los dos hombres tienen posiciones opuestas respecto a ella.

[10] La cursiva es nuestra.

[11] Es relevante señalar el poder comunicativo que concede el autor al contacto ocular y la duración de la mirada sostenida por los dos personajes. El comentario verbal de Sosia permite al lector interpretar el mensaje ocular que leyó en la mirada de Pármeno y la interpretación que hace del gesto de bajar la cabeza. No hemos podido encontrar otro ejemplo mejor que apoye la importancia del CO en un acto comunicativo. Es importante también señalar la presencia de los sistemas kinésico y neurovegetativo y su poder comunicativo en la interacción. Asimismo, consideramos importante señalar, en relación al lenguaje verbal, la elección del término '*hincó'*, por parte del autor para expresar, exactamente, el sentido y el poder comunicativo de los ojos de Pármeno. La lección del término adecuado para cada situación precisa es una de las características del estilo de escritura del autor.

b) *Expresión facial*

La expresión facial –EF– es una de las partes del cuerpo humano con mayor capacidad gestual. Incluye el movimiento de los ojos, párpados y cejas, todos los músculos faciales y los movimientos producidos por la nariz, labios y boca. Debido a su situación en el cuerpo humano y a su gran visibilidad, el rostro posee un rol prioritario en la comunicación humana. Este hecho contribuye a considerar la EF como una de las principales fuentes de información sobre las personas (Knapp, 1980/1985).

Birdwhistell (1970/1979) es uno de los investigadores pioneros en el estudio de la expresión facial. Cada músculo de la cara contribuye a la elaboración de gestos, pero son los ojos los que más poder comunicativo poseen. La dilatación de las pupilas, la dirección de la mirada, el movimiento de los párpados y de las cejas –alzándose o frunciendo el entrecejo– poseen un gran valor comunicativo. También los labios y sus comisuras dan al rostro matices que identificamos como signos de alegría, tristeza, miedo, nerviosismo, etc.

En el siguiente ejemplo de *La Celestina,* Pármeno tranquiliza a Calisto diciéndole que a Celestina no le molesta el apodo de ¡puta vieja! que le ha puesto la gente.

> PÁRMENO: Si entre cient mugeres va é alguno dize: ¡puta vieja!, sin ningún empacho luego buelue la cabeça *é reponde con alegre cara*[12]. (*La Celestina*. I. I: 68)

En este caso el escritor evita la información verbal y la sustituye por una expresión facial «é reponde con alegre cara» que dice exactamente lo mismo, pero sin palabras. Podemos afirmar que la EF es un recurso en manos del autor para caracterizar a sus personajes.

[12] La cursiva es nuestra. La expresión facial de Celestina expresa la emoción de satisfacción.

II.2.1.1.2. Gestos corporales

El estudio de los gestos corporales es muy amplio. Gestos corporales son las maneras y posturas señaladas por Poyatos (1994b). Como ya hemos señalado, Ekman y Friesen (1969b/1981) distinguen: gestos emblemáticos o emblemas, gestos ilustrativos o ilustradores, gestos reguladores de la interacción o reguladores, gestos que expresan estados emotivos o muestras de afecto y gestos de adaptación o adaptadores. Presentaremos cada uno de ellos acompañándolos de ejemplos extraídos del texto de *La Celestina.*

Poyatos (1994b: 192), partiendo de su definición de kinésica, señala las numerosas funciones que pueden cumplir los gestos, maneras y posturas:

a) sustituir las palabras por gestos emblemáticos,
b) puntuar y dar énfasis a esas palabras a lo largo del discurso,
c) señalar referentes presentes o ausentes,
d) referirnos al tamaño, volumen y situación espacial de algo,
e) referirnos al pasado, presente y futuro,
f) dibujar en el aire o en una superficie el contorno de un referente,
g) imitar movimientos y sonidos,
h) dar forma visual a sentimientos y a cualidades tangibles o abstractas al referirnos a ellas verbalmente
i) dar forma visual a reacciones a estímulos internos y externos,
j) referirnos a sucesos reales o imaginados,
k) tocar nuestro propio cuerpo, con funciones propias del discurso oral o fuera de él,
l) hacer lo mismo con otra persona,
m) utilizar gestos, maneras y posturas con o sin palabras, condicionados por nuestro contacto con substancias,
n) utilizar gestos, maneras y posturas con o sin palabras, condicionados por nuestro contacto con objetos más o menos asociados al cuerpo,
o) funciones reguladoras en la conversación.

Clasificación de los gestos corporales	
Poyatos (1994b)	Gestos
	Maneras
	Posturas
Ekman y Friesen (1969b/1981)	Emblemas
	Ilustradores
	Reguladores
	Emotivos
	Adaptadores

Figura 5: *Clasificación de los gestos corporales.*

a) *Maneras*

Tanto las maneras como las posturas forman parte del estilo de nuestros movimientos y posiciones. Cada sociedad tiene sus propias maneras, que difieren de una sociedad a otra, tanto en sus manifestaciones como en la forma de percibirlos. Las maneras son conductas conscientes y aprendidas. Según el contexto situacional pueden funcionar como modales ritualizados de una cultura y también como una forma individual de admitir un gesto o de adoptar una postura según la cultura, el sexo, el nivel social y/o el estado emocional del individuo. También pueden alternar o producirse simultáneamente con las palabras (Poyatos, 1994b).

Las maneras forman parte del repertorio comunicativo de una cultura. Y, como elemento de comunicación que son, están sujetas a modificaciones.

b) *Posturas*

Las posturas son las posiciones estáticas que adopta o puede adoptar el cuerpo humano activa o pasivamente, como consecuencia de sus movimientos. Pueden ser conscientes o inconscientes, y también ritualizadas. Aunque no son

muy utilizadas como formas de un proceso comunicativo, poseen gran valor comunicativo interculturalmente, socialmente y personalmente. Comunican el sexo, la posición social, el origen cultural, el estado de ánimo, etc. de las personas que las adoptan. Hay posturas propias de un oficio, propias de la forma de caminar o comer, posturas propias de la actitud de escuchar, etc. (Poyatos, 1994b).

Scheflen (1973) señala que todos los tipos de posturas que puede adoptar una persona, que no son muy numerosas, forman parte de su repertorio personal e inciden de forma directa en su personalidad. Las posturas dan información sobre el estatus de los individuos.

Goffman (1961)[13] y Mehrabian (1969) señalan que los sujetos de más estatus mantienen la cabeza más alta y el cuerpo más erguido. Estos comportamientos van en función de la educación recibida, de la forma de presentarse ante los demás, etc.

En una interacción, la postura de los intervinientes informa sobre el tipo de relación que los une. Los cambios posturales ejercen funciones dentro de la interacción. Pueden ser, en cierto modo, paralelas al habla (Condon,1976).

Un cambio de postura puede anunciar el cambio del tema de la conversación, un cambio de actividad, una diferencia de opinión, etc. Al igual que ocurre con las palabras, los gestos y las posturas poseen múltiples significados (Knapp, 1980/1985).

c) *Emblemas*

Los gestos emblemáticos o emblemas son señales emitidas intencionadamente. Su significado es conocido por todos, por tratarse de gestos culturales. Un ejemplo lo tenemos en el acto de ordenar a alguien que guarde silencio. En este caso el emblema puede ser kinésico o kinésico-paralingüístico. Es kinésico cuando se ordena silencio poniendo el dedo índice de la mano derecha, en vertical, sobre los labios cerrados. Un ejemplo kinésico-

[13] GOFFMAN (1961): *Encounters*. Indianápolis: Bobbs-Merrill Citado en Poyatos (1994b:216)

paralingüístico es cuando en el emblema participan los dos sistemas comunicativos. Señalamos un ejemplo de *La Celestina,* perteneciente a este último caso:

> CALISTO: Pármeno, detente. ¡Ce! Escucha qué hablan estos. (*La Celestina*. I. I: 88).

En este caso, el emblema es kinésico- paralingüístico. Aunque el autor no nos lo dice, podemos interpretar el movimiento kinésico –implícito– de Calisto: el movimiento de sus manos, sus gestos faciales e, incluso, su cambio de postura, deteniéndose y ordenando a Pármeno que haga lo mismo.

d) *Ilustradores*

Los ilustradores son gestos que acompañan a la comunicación verbal para matizar o recalcar lo que se dice, para suplir una palabra tabú, un término no aceptado socialmente, etc. Los ilustradores son gestos emitidos intencionadamente.

En *La Celestina,* Pármeno informa a Calisto de que Sempronio y Celestina se acercan a la casa:

> PÁRMENO: A Sempronio é a Calestina veo venir cerca de casa, haziendo paradillas de rato en rato *é, cuando están quedos, hazen rayas en el suelo con el espada. No sé qué sea*. (*La Celestina*. I. V: 200).[14]

El gesto de Sempronio, de pararse de rato en rato y «hacer rayas en el suelo» es un ilustrador. Pármeno apoya sus palabras –comunicación verbal– con gestos que matizan lo que está diciendo. Sempronio no identifica el significado de ese gesto, «No sé qué sea». Esto nos ratifica que es un ilustrador. De haber

[14] En este caso, la cursiva no es nuestra. En la introducción de su edición de *La Celestina* (1945: X) Cejador señala que su edición se basa en la edición de Burgos de 1499, publicada por Foulché-Delbosc en el año 1902, y en la edición de Valencia de 1514 reproducida en Vigo en el año 1900 por Eugenio Krapf. Añade Cejador (1945: 10) que todo aquello que no figuraba en la edición de Burgos de 1499 lo señalará en letra cursiva. Es decir, que lo escrito en cursiva es un añadido, de los tantos que figuran en la obra.

interpretado su significado, estaríamos ante una 'emblema', gesto reconocido en el marco de una cultura.

e) *Reguladores*

Los gestos reguladores de la interacción o reguladores son aquellos que se utilizan para tomar el relevo en la conversación, para iniciar y finalizar la interacción o para ceder el turno de palabra. Un gesto de este tipo sería, el dar la mano, en señal de saludo.

f) *Gestos emotivos*

Los gestos emotivos expresan estados emocionales o muestras de afecto hacia otra persona. A menudo estos gestos son inconscientes y espontáneos. En otras ocasiones son gestos fingidos, premeditados, cuya finalidad es mostrar emociones no sentidas, falsas.

En *La Celestina*, Elicia demuestra la alegría que siente al ver a Sempronio. Apoya sus movimientos kinésicos emotivos con el lenguaje verbal:

> ELICIA: ¡Santiguarme quiero, Sempronio! ¡Quiero hazer vna raya en el agua! ¿Qué novedad es esta venir oy acá dos vezes? (*La Celestina*. I. III: 141).

Elicia muestra su satisfacción, sorpresa y alegría por la visita de Sempronio recurriendo a un signo religioso, que también podría considerarse un emblema.[15] Apoyado por el recurso metafórico «¡Quiero hazer vna raya en el agua!», el autor pone de manifiesto que lo que realmente quiere señalar es el estado emotivo de Elicia, su alegría y sorpresa.

g) *Adaptadores*

A menudo, las personas sienten emociones que no desean dar a conocer a los demás. Para ocultarlas, recurren a objetos. Este gesto puede ser consciente o

[15] En la religión cristiana, al menos en la cultura occidental, algunas personas se santiguan ante algo inesperado y que les sorprende.

inconsciente. Por ejemplo, el uso del cigarro, apretar las manos en la espalda, para ocultar el nerviosismo o ansiedad, comerse las uñas, etc.

II.2.2. Conductas kinésicas

Los movimientos que realiza una persona, en su gran mayoría, tienen por finalidad entrar en contacto con otras personas y servirse de los objetos para su vida diaria. Poyatos (1994b: 240) los clasifica en las siguientes categorías: a) movimientos autoadaptadores, b) alteradaptadores, c) somatoadaptadores, objetoadaptadores y objetoadaptadores mediados objetualmente.[16]

Estos movimientos kinésicos no se producen en un silencio absoluto. Las personas, y los personajes literarios, al moverse, generan sonidos. Unas veces, los sonidos los percibe sólo el personaje que los produce, en otros casos, son perceptibles por otros. Poyatos (1994b: 237) hace referencia a ellos como 'kinésica audible'.

Poyatos (1994b: 261) señala que el estudio de los sonidos generados por las conductas kinésicas entra dentro del campo de estudio del paralenguaje y, en muchos casos, de la estructura triple básica del lenguaje–paralenguaje–kinésica.

II.2.2.1. Movimientos autoadaptadores

Definimos como autoadaptadores aquellos movimientos realizados por una persona con la finalidad de entrar en contacto consigo misma. Por ejemplo, en *La Celestina*, las referencias al movimiento de las haldas al caminar son un rasgo caracterizador de la personalidad:

> CELESTINA: ¡O malditas haldas, prolixas é largas, cómo me estoruays de llegar adonde han de reposar mis nueuas! (*La Celestina*. I, V: 194).

En este caso, al ir sola por la calle, hablando consigo misma, el sonido emitido por las haldas sólo lo oye Celestina.

[16] Estas categorías las hemos analizado, desde el punto de vista paralingüístico en el apartado III.3.8. *Sonidos cuasiparalingüísticos.*

II.2.2.2. Movimientos alteradaptadores

Los movimientos alteradaptadores son aquellos que realiza una persona, o personaje literario, cuya consecuencia inmediata es el contacto con el cuerpo de la otra persona o personaje.

> AREÚSA: ¡Passo, madre, *no llegues a mí*,[17] que me fazes coxquillas é poruócasme á reyr é la risa acreciéntame el dolor. (*La Celestina*. II, VII: 249).

> CELESTINA: Pues dame lugar, tentaré. Que avn algo sé yo deste mal por mi pecado, que cada vna se tiene ó ha tenido su madre é sus çoçobras della.
> AREÚSA: Más arriba la siento, sobre el estómago. (*La Celestina*. II, VII: 249).

En el primer ejemplo, Areúsa trata de evitar el movimiento alteradaptador de Celestina, «no llegues a mí»; en el segundo ejemplo, que es la continuidad del anterior, el movimiento alteradaptador se ha producido. Celestina palpa el estómago de la joven, buscando el lugar dolorido.

II.2.2.3. Movimientos somatoadaptadores

Los movimientos somatoadaptadores son los producidos, por ejemplo, al comer y al beber. Comer a la vez que se habla es una fuente generadora de sonidos.

> SEMPRONIO: Tía señora, a todos nos sabe bien. *Comiendo e hablando*. (*La Celestina*. II. IX: 30).

II.2.2.4. Movimientos objetoadaptadores

Los movimientos objetoadaptadores consisten en entrar en contacto con los objetos para servirse de ellos.

[17] La cursiva es nuestra.

En *La Celestina,* Calisto ordena a su criado Pármeno que sostenga el estribo del caballo, pues quiere ir a ver salir de la iglesia a Melibea. Seguidamente, le ordena que abra la puerta. El autor señala dos movimientos objetoadapatadores consecutivos.

CALISTO: Pues ten esse estribo, abre más essa puerta. (*La Celestina*. I, II: 124).

II.2.2.5. Movimientos objetoadaptadores mediados objetualmente

Estos movimientos ponen en contacto a una persona con un objeto que, a su vez, entra en contacto con otro objeto. Por ejemplo, el acto de cerrar una puerta con llave. La persona entra en contacto con la llave –objetoadaptador– que, a su vez, entra en contacto con la cerradura de la puerta, –movimientos objetoadaptadores mediados objetualmente–.

CELESTINA: Mira no derrames el agua de mayo, que me traxeron á confecionar. (*La Celestina*. I, V: 145).

Celestina trata de evitar que el movimiento objetoadaptador realizado por Elicia derive en un movimiento objetoadaptador mediado objetualmente, que se produciría si se le derramase el agua.

II.2.3. Proxémica

Podemos considerar al antropólogo Edward Hall como el precursor en el estudio científico de las necesidades espaciales del hombre. Con el término *proxémica,* Hall (1966/1981:1) designa las observaciones y teorías interrelacionadas del empleo que hace el hombre del espacio, y representa una elaboración especializada de la cultura. Afirma Hall que el hombre tiene una percepción dinámica del espacio que está relacionada con la acción, es decir, con lo que puede hacerse en un espacio dado.

Hall (1966/1981:22) insiste en que sus estudios se ocupan de la manera en que los humanos usan el espacio y la forma como lo regulan. Las personas regulan y establecen distancias con las otras personas. Estas distancias van en función de muchas variables.

Las normas proxémicas son culturales. Dependen del lugar de procedencia, de la personalidad individual, de factores ambientales, etc. En sus relaciones interpersonales, el hombre escoge entre una distancia u otra atendiendo a sus intereses, sentimientos[18], necesidades, etc.

En consecuencia, la proxémica es un término que hace referencia al espacio personal y social y a la percepción que el hombre tiene de él.

La percepción que tiene el hombre del espacio es dinámica porque está relacionada con la acción –lo que puede hacerse en un espacio determinado– y no con lo que se alcanza a ver mirando pasivamente. El hombre siente la distancia del mismo modo que los animales. El hombre es un ser rodeado de una serie de campos que se ensanchan y se reducen, que proporcionan información de muchos géneros y contribuyen a dar al hombre su sentido del espacio (Hall, 1966/1981:141).

En literatura, al igual que ocurre en la vida real, los personajes tratan de regular el uso del espacio. Una usurpación del espacio personal de un personaje puede generar agresividad.

> AREÚSA: ¡Passo, madre, no llegues a mí, que me fazes coxquillas é prouócasme á reyr é la risa acresciéntame el dolor. (*La Celestina*, I, VI: 249).

En este ejemplo, Areúsa siente que Celestina ha invadido su espacio íntimo, su burbuja personal. La joven está en su dormitorio, acostada en su cama. La visita de Celestina la incomoda. La joven oculta su malestar y nerviosismo haciendo referencia a unas supuestas cosquillas.

[18] En el establecimiento de la distancia entre dos personas, un factor decisivo es *el modo de sentir de las personas una respecto de la otra* en ese momento. Así, por ejemplo, las personas que están muy enojadas se acercan y aumentan el volumen de su voz. Una de las señales de que dos personas comparten un sentimiento amoroso es que acortan la distancia que los separa. (Hall, 1966/1981: 140). De este modo, queda demostrado que en el establecimiento de la distancia entre dos personas que participan en una interacción queda determinada por numerosos factores, como ya hemos señalado.

A. Distancia

La *territorialidad* es un concepto básico en el estudio del comportamiento humano. (Hall, 1966/1981: 14) la define como el comportamiento mediante el cual un ser vivo declara característicamente sus pretensiones a una extensión del espacio, que defiende contra los miembros de su propia especie Asimilando este concepto al uso que hace el hombre del espacio, Hall (1966/1981), en colaboración con el lingüista George Trager[19], elabora la *teoría del espacio*, diferenciando cuatro tipos de distancias: *íntima, personal, social* y *pública.* En cada una de ellas distingue una *fase cercana* y *una fase lejana.* Para el establecimiento de estas distancias y fases, ambos investigadores tomaron como referente el volumen de voz utilizado por las personas, que aumenta a medida que también aumenta la distancia que las separa.

a) *Distancia íntima*

Distancia entre 0 y 45 cm. Cuando se produce la distancia íntima, no siempre es grata para las personas. En esta distancia se producen señales sensoriales (visión, olfato, calor corporal, sudor, olor, etc.) que señalan la estrecha relación con el cuerpo de la otra persona. Estas sensaciones pueden producir malestar y rechazo. La distancia íntima puede constar de dos fases: una cercana y otra lejana.

a.1) *Fase cercana*

Distancia entre 0 y 15cm. Es la distancia propia de las relaciones amorosas, de la lucha, de la protección y el confortamiento. A esta distancia se puede ver todo con extraordinario detalle. Nada pasa desapercibido. En esta fase la vocalización desempeña un papel verdaderamente mínimo en el proceso

[19] El experimento realizado por ambos investigadores consistió en que, mientras Trager permanecía parado, Hall hablaba con él a diferentes distancias. Cuando ambos convenían que se había producido un cambio vocal, medían la distancia y anotaban una descripción general. Así llegaron a determinar ocho distancias que luego redujeron a cuatro, distinguiendo en cada una de ellas una fase cercana y una fase lejana.

comunicativo, siendo sustituida, en muchos casos, por los movimientos kinésicos.[20]

a.2.) *Fase lejana*

Distancia entre 0,15 y 0,45m. Esta fase corresponde a una intimidad menos intensa. Las normas de uso reservan este espacio para la estricta privacidad. A esta distancia se puede ver todo con extraordinario detalle. Nada pasa desapercibido. El volumen de voz que se utiliza se mantiene, generalmente, en el nivel muy bajo, y aún se reduce al susurro. Eventualmente, la persona puede establecer distancia íntima en público de forma involuntaria. Esto ocurre, por ejemplo, en el ascensor, en el metro, etc. En estos casos, las personas buscan procedimientos defensivos para evitar la usurpación de su espacio íntimo (no mirar a la otra persona, centrar la atención en un objeto, etc.).

b) *Distancia personal*

Distancia entre 0.45 y 1,20m. La distancia personal puede considerarse como una especie de burbuja protectora que hace que una persona se sienta segura, sin sentir la invasión de su espacio físico. Esta burbuja también existe entre los animales.

b.1.) *Fase cercana*

Distancia entre 0,45 y 0,75m. La sensación cenestésica de proximidad viene determinada por las posibilidades existentes en relación con lo que cada uno de los participantes puede hacer al otro con sus extremidades. A esa distancia una persona puede agarrar o retener a otra. A esa distancia no hay deformación visual de los rasgos de la otra persona. La distancia existente entre ellas da información sobre el tipo de relación que las une. Es la distancia propia, también, de quienes comparten la mesa para comer.

[20] En *La Celestina* (II, XIV: 129), Calisto revive en su pensamiento, en la intimidad de su alcoba, la experiencia amorosa sostenida con Melibea la noche pasada. En este caso, las vocalizaciones son necesarias, dado que, al tratarse de un texto teatral sin acotaciones, el autor se apoya en las suaves palabras de Melibea para señalar la proximidad íntima de los dos amantes. Existe un gran paralelismo entre esta escena amorosa de Calisto y Melibea y la escena amorosa del poema *La casada infiel*, de Federico garcía Lorca. Lo que nos lleva a señalar la influencia de Fernando de Rojas en la obra de García Lorca.

b.2.) *Fase lejana*

Distancia entre 0,75 y 1,20m. Dos personas si estiran los brazos pueden tocarse los dedos. Los asuntos de interés y las relaciones personales se tratan a esa distancia. Esta es el espacio de separación aceptado para la interacción entre personas que se saludan, hablan, caminan juntas por la calle, etc. El volumen o nivel de voz que se utiliza, en situaciones normales, es moderado.

c) *Distancia social*

Distancia entre 1,20 y 3,5m. A esta distancia las personas no pueden tocarse. El volumen o nivel de la voz utilizado, generalmente, es el calificado como normal.

c.1.) *Fase cercana*

Distancia entre 1,20 y 2 m. A esta distancia se tratan asuntos impersonales y en la fase cercana hay más participación que en la lejana. Es el espacio de separación aceptado para la interacción las personas que trabajan juntas, o de las personas que participan en una reunión social improvisada o informal.

c.2.) *Fase social lejana*

*D*istancia entre 2 y 3,5m. Es la distancia propia de las relaciones formales. En las oficinas de personas importantes las mesas de despacho son lo bastante anchas para tener a los visitantes sentados lo suficientemente alejados, de forma que el CO que se establezca sea protocolario.

d.) *Distancia pública*

Distancia entre 3,5 y 9m. Esta distancia está fuera del campo de la participación o relación.

d.1.) *Fase cercana*

Distancia entre 3,5 y 7,5m. El nivel de voz es alto, pero no a todo volumen. Los lingüistas han observado que a esta distancia se produce una cuidadosa elección de las palabras, frases, cambios gramaticales, sintácticos, etc.

d.2.) *Fase lejana*

Distancia 9m. Es la distancia que establecen los personajes públicos. A esta distancia apenas se puede recibir ni transmitir CNV; no son perceptibles los rasgos de la cara, las expresiones faciales, etc. Todo se reduce a la percepción de la posición del cuerpo y de algunos ademanes. El volumen de voz debe ser muy alto o amplificado.

La ocupación del espacio y la elección de la distancia con otra persona esta relacionado con la personalidad. Algunos individuos no desarrollan la fase pública de su personalidad y por ello no pueden llenar espacios públicos; son muy malos oradores, presidentes, etc.

Podemos concluir diciendo que la distancia elegida por las personas que participan en una interacción obedece a distintos factores: intereses personales, sentimientos que las une o separa, contexto situacional, etc. En cuanto al volumen de voz utilizado, no siempre se corresponde con la distancia que las separa, sino que está sujeto a un amplio abanico de factores, entre los que ya hemos señalado los más frecuentes.

II.2.4. Cronémica

Otro de los factores determinantes de la CNV es el tratamiento que hacemos del tiempo. La premura o retraso con que llevamos a cabo nuestras actuaciones en la vida real y nuestras intervenciones en determinadas situaciones dan, a menudo, mucha más información que las palabras.

El uso que hacemos del tiempo está regulado por la cultura. El horario establecido para la comida, es diferente en cada cultura. Hacer una pausa antes de decir algo importante, mantiene la atención de quienes están preparados para la escucha. Hablar deprisa es síntoma de hiperactividad o nerviosismo.

En relación al contacto ocular, detener la mirada más tiempo del culturalmente aceptado causa malestar a la otra persona y puede ser interpretado como agresión y enfrentamiento. No mirar a una persona en ningún momento, es signo de desprecio.

En *La Celestina,* las referencias cronémicas son frecuentes. El autor utiliza el tiempo para señalar el contexto situacional, las relaciones, sentimientos e intereses de los personajes y como dato relevante de caracterización.

> CELESTINA: Señora, ocho días, Que parece que ha vn año en su flaqueza. (*La Celestina*. I, IV: 187).

> PÁRMENO: E algunas vezes, avnque era niño, me subías á la cabeçera é me apretauas contigo é, porque olías a vieja, me fuya de tí. (*La Celestina*. I, I: 98).

> CALISTO: Tú, Pármeno, ¿qué te parece de lo que oy ha pasado? (*La Celestina*. I, II: 118).

> ELICIA: ¿Estas son tus venidas? Andar de noche es tu plazer. ¿Por qué lo hazes? (*La Celestina*. I, VI: 261).

Hemos considerado imprescindible para nuestro trabajo de investigación dedicar un apartado teórico al estudio de los sistemas comunicativos no verbales, por su estrecha relación con el paralenguaje. Ciñéndonos al ámbito de la literatura, en muchas ocasiones el autor omite deliberadamente información sobre los sonidos paralingüísticos emitidos por los personajes. Profundizando en la lectura, observamos que sí están presentes en el texto, pero de forma implícita. Esto nos lleva a interpretar que el omitir información sobre los sonidos paralingüísticos y presentarlos a través de los sistemas comunicativos no verbales –kinésica, proxémica cronémica– es un recurso estilístico del autor. Nos es de gran ayuda para identificar el sonido de la voz de los personajes el atender a los estudios de Hall (1966/1981) en relación a la proxémica; los estudios de Ekman y Friesen (1969b/1981) sobre los gestos nos resultan de gran utilidad para descubrir las emociones y sentimientos de los personajes, a las que dan salida a través del de los sonidos de su voz; las aportaciones de Poyatos

(1984b) sobre la triple estructura básica de la comunicación lenguaje–paralenguaje–kinésica son imprescindibles para el desarrollo reflexivo de nuestro trabajo. Estos son sólo tres ejemplos en apoyo de la incorporación de la CNV a nuestro trabajo de tesis.

II.3. PARALENGUAJE

AREÚSA: Passo, madre, no llegues a mí, que me hazes coxquillas y provócasme a reyr, y la risa acreciéntame el dolor.

(La Celestina, I, VII: 249)

II.3.1. CONCEPTO DE PARALENGUAJE

Siempre que nos acercamos a un concepto nuevo, la tendencia general es recurrir a un diccionario especializado para conocer su significación. Sin embargo, en el caso del término *paralenguaje* nos encontramos con que esa conducta no nos soluciona nada. El hecho es que el término *paralenguaje* no aparece en la mayor parte de las enciclopedias o diccionarios que hemos consultado[1]

El concepto de *paralenguaje* ha sido objeto de estudio de numerosas disciplinas, de ahí que sus definiciones hayan sido múltiples y muy variadas. En nuestro estudio, partimos de una definición básica para, a medida que nos vayamos adentrando en el tema, poder ir llegando a una acepción completa que abarque todos los elementos que constituyen su estudio. Básicamente, el paralenguaje es aquello que está más allá de las palabras.

[1] Obras como *The Oxford English Dictionary* (Murray et al, 1970), *Encyclopedia Britannica* (1963, 1989), *The Encyclopedia of Language and Linguistics* (Brown y Ogilvie, 1984), *Language Activator* (Wesley, 1993), *Dictionary of English Language and Culture* (1993), *Diccionario de Uso del Español (*Moliner, 2000), *Diccionario Real Academia Española* (2001) y *Oxford Collocations Dictionary* (Lea y Crowther, 2002) no incluyen entre sus definiciones el término paralenguaje. Consultar bibliografía.

Remontándonos a la antigüedad clásica, observamos que Platón (427-347 a. C.), en su definición de la oratoria, incide en la importancia que tiene “el arte de ganarse la voluntad humana a través de la palabra”. Esta breve y densa definición hace referencia a todos los elementos, tanto lingüísticos como acústicos, que inciden en el lenguaje hablado.

Si atendemos a las palabras de Platón, es tan importante aquello que se dice como la forma en que se dice. No son suficientes las palabras. Saber modelar el tono, el volumen de la voz y la velocidad de emisión de los sonidos articulados ayuda a reforzar el mensaje que se transmite verbalmente. En su definición de la oratoria, Platón hace referencia, de forma implícita, al concepto de paralenguaje.

La Real Academia Española (2014) define la oratoria como "la habilidad de hablar con elocuencia, de deleitar, convencer y conmover por medio de la palabra." En esta definición, también está implícito el término paralenguaje. Para convencer, deleitar y conmover no es suficiente usar palabras, es preciso también saber cómo usar esas palabras. Y *cómo* usar las palabras pertenece al ámbito del paralenguaje.

Los lingüístas anteriores al siglo XX, entre los que señalamos a Wilkins (1668) y Murray (1795), rechazan el estudio de los elementos paralingüísticos, al definirlos llanamente como “expressions of passions”.

Remontándonos a una época más cercana, Darwin (1872/1965) es uno de los primeros en hablar de *paralenguaje*, aunque sin nombrar el término y sin elaborar una teoría concreta. Darwin (1872/1965: 83) observa que los sonidos emitidos a través de la boca, tanto en el hombre como en otras especies animales, están cargados de significados:

> with many kinds of animals, man included, the vocal organs are eficient in the highest degree as a means of expression."

En las primeras décadas del siglo XX, las investigaciones de Malinowki (1922) son un paso hacia adelante en el proceso de valoración del *paralenguaje*. En el desarrollo de sus estudios antropológicos, Malinowski llega a la conclusión de que el estudio del *paralenguaje* no puede desligarse del estudio de la comunicación humana. En el curso de sus investigaciones, cuando intenta

transcribir diferentes lenguas, cae en la cuenta de que no sólo le es imprescindible la transcripción de los elementos verbales, de "lo que dice" el informante, sino que también le es necesario realizar un análisis de los elementos no verbales, es decir, del "cómo lo dice".

Mientras Malinowski hace estas afirmaciones, los lingüístas siguen fieles a sus líneas de investigación, centrando su atención en el estudio de la sintaxis, la morfología y la semántica. Todo aquello que exceda estos límites sigue quedando fuera de su campo de investigación. Un ejemplo lo tenemos en las palabras de Veyndres (1925: 53):

> whatever may be the varations of intonation and gesture accompanyng the expression of the sentence, the linguist is not concerned with them, so long as the gramatical estructure of the sentence remains unchanged.

Del mismo modo, Révész (1950: 24-25) sigue relegando el paralenguaje a un segundo plano:

> The expressive gestures and sounds do not constitute a means, of communication as such. Their only relation to the linguistic function is that to some extent they have found entry into living language after modification under influence of speech sonds. Such cases are, however, exceptional.

A partir de Révész (1950), la década de los cincuenta marcará el inicio de una línea de investigación centrada en el estudio del paralenguaje. Podemos considerar a Hill (1952) como su iniciador. Es él quien acuña el término para hacer referencia a los elementos vocales, no estrictamente verbales o lingüísticos, no analizados como formas léxicas y que acompañan el discurso verbal. Estos efectos vocales comprenden una amplia gama de fenómenos acústicos y vienen determinados tanto por la anatomía y fisiología del hablante como por el uso que éste hace de ellos.

Trager (1958: XIII, 4) define el paralenguaje como “the vocalizations and voice qualities together”. Posteriormente, fruto de la continudad de sus investigaciones, Trager (1964:27) amplía su definición:

> a compositate set of all the specific communicative systems as they occur in the total culture complex.

Considera Trager (1964) que el paralenguaje está constituido por las vocalizaciones y las cualidades de la voz, las cuales funcionan en asociación sistemática con el lenguaje.

Crystal y Quirk (1964) realizan la primera clasificación de los parámetros vocales paralingüísticos, distinguiendo varias categorías paralingüísticas: “laugh”, “giggle”, “tremulousness”, “sob” y “cry”. Analizan estas categorías atendiendo a distintos parámetros, como son: “pulsation type”, “pulsations speed”, oral aspiratton”, nasal friction”, “air pressure”, “vocal cord amplitude”, “vocal cord vibration frequency”, “volume of supraglottal cavities” y “tension of supraglottal cavities”. Destacamos esta clasificación porque es el primer intento de análisis y sistematización de los elementos y parámetros paralingüísticos.

Pei (1966) es el autor del diccionario lingüístico más avanzado hasta el momento, ya que incluye en el mismo los términos de *paralenguaje* y *kinésica*.

Lehiste (1970: 3) afirma que el paralenguaje puede ser dividido en dos áreas principales: las cualiddes vocales y las vocalizaciones:

> Paralenguage has been delineated into two main areas: voice qualities and vocalizations. Voice qualities incluye such factors as pitch range, pitch control, resonance, articulation control, and tempo; vocalizations comprise, among others, such feautres as overloud and oversoft intensity, overhigh and overlow pich, drawling and clipping, and pauses and other hesitation phenomena.

Señalamos también las aportaciones de Weitz (1974: 94), quien afirma:

> Paralinguistics set great store son how something is said, not on what is said. The tone of voice, pacing of speech, extralinguistic sonds (such as sighs) make up their area of concern.

Debemos resaltar también la importante contribución de Crystal (1974: 271), quien da una definición bastante acertada del paralenguaje:

> Any segmental unit not having the normal phonemic structure of a language is usually included. This is an unhelpful tool, it seems to me, as it using the

> term *paralanguage* in a catch-all, negative way. [...] It would seem to be clearer, as well as more cosistent, to restrict paralanguage to the non-segmental component of utterance; through even here there are differences of opinion as to how much should be included under this heading.

En la misma línea de investigación que Crystal (1974), Poyatos (1994b: 27) señala que:

> lo que hasta ahora han desdeñado los lingüistas dentro de la producción vocal de la gente tiene tanto derecho estructural y funcional a ser incorporado a la lengua como las palabras.

A finales de la década de los 70, todavía siguen existiendo voces contrarias a la importancia del paralenguaje. Entre ellos, destaca Cherry (1977: 4), quien afirma:

> Like animals, we too have inborn instinctive cries of alarm, pain, etc., we say *Oh! Ah!* we have smiles, groans and tears; wu blush, we shiver, yawn and frown. But such reflexes do not form part of the true human language; like the cries of animals, they cannot be said to be *right* o *wrong*, though, as signs, they can be interpreted by our fellows into the emotions they express.

Diebold (1974: 365) nos habla de competencia y actuación paralingüística de los individuos:

> existen muchos ejemplos de competencia paralingúística del hablante que demuestran claramente su independencia funcional y realidad psicológica: la capacidad que tiene el niño de interpretar vocalizaciones de adultos antes de que pueda reconocer o producir él mismo las unidades lingúísticas implicadas en semejante situación, la capacidad que tiene el actor experimentado de transmitir emociones imitando los aspectos distintivos del paralenguaje que están asociados con diversos estados emocionales o actitudes por la 'manera de hablar' del paciente; todoso estos ejemplos de competencia y actuación paralingüística subrayan la importancia comunicativa de las vocalizaciones no verbales que se dan simultáneamente con la conducta verbal.

Llegados a la década de los 80, aún seguimos encontrando posturas opuestas, en relación al estudio del paralenguaje. Hill (1952/1982:16) define la entonación como "merely icing of the fully baked cake". Bolinger (1985: 3) señala:

> running through this fabric of organized sound is a monster thread that holds it all together and by its weavings up and down and in and out shows the design of the whole –the motifs from phrase and sentence to paragraph and discourse, the highlights and shadows, and the relevance to the speaker´s intent.

En esta década de los 80, podemos señalar dos vertientes en los estudios del paralenguaje, una más reducida y otra más amplia:

a) la vertiente más reducida, con autores como Crystal (1974) y Argyle (1978), señala que el paralenguaje sólo incluye los rasgos prosódicos que no afectan al significado de la frase, vocal/no vocal, pero que revelan factores extralingüísticos. Esta perspectiva excluye de su estudio las interjecciones y las onomatopeyas, por ejemplo.
b) La vertiente más amplia, representada principalmente por Poyatos (1983), incluye en el paralenguaje todos aquellos sonidos o emisiones de sonidos que no se ajustan a la estructura fonética de la lengua. Esta perspectiva incluye en el paralenguaje todos los elementos vocales que se consideran fuera del lenguaje.

Un seguidor de la segunda vertiente lo tenemos en Key (1982: 92), quien incluye los elementos extralingüísticos en su definición de paralenguaje:

> Paralelnguage is some kind or articulation of the vocal tract apparatus, or significant lack of it; i, e., hesitation segments of articulation. This includes all noises and sounds which are extra-ssspeech units, such as hissing, shushing, whistling and imitation sounds, as well as a large variety of speech modifications, such as quality voice (sepulchral, whiney, giggling), extra-high pitched utterances, or hesitations, and speed in talking.

En la década de los 90, aún seguimos encontrando dos vertientes en relación al paralenguaje:

a) un ejemplo de la vertiente reducida la tenemos en Fernández Cuesta (1990:157) quien define el paralenguaje como “aquellos fenómenos de tipo prosódico que no tienen valor distintivo, como el tono o la velocidad”.

b) Un ejemplo de la vertiente más amplia la tenemos en Poyatos (1994b: 28), quien define el paralenguaje como:

> las cualidades no verbales de la voz y sus modificadores y las emisiones independientes cuasiléxicas, producidas o condicionadas en las zonas comprendidas en las cavidades supraglóticas (desde los labios y nariz hasta la faringe), la cavidad laríngea y las cavidades infraglóticas (pulmones y esófago) hasta los músculos abdominales, así como los silencios momentáneos, que utilizamos consciente o inconscientemente para apoyar o contradecir los signos verbales, kinésicos, proxémicos, químicos, dérmicos y térmicos, simultáneamente o alternando con ellos, tanto en la interacción como en la no-interacción.

El estudio del paralenguaje abarca una amplísima gama de fenómenos acústicos determinados, en primer lugar, por la anatomía y fisiología de los órganos de la persona y, en segundo lugar, por el uso idiosincrático que hace de esas posibilidades.

Jaworski (1993: 3) señala el silencio como un elemento del paralenguaje:

> The main common link between speech and silence is that the same interpretative process applly to someone´s remaining meaningfully silent in discourse as to their speaking.

Knapp (1985: 24) incide en la valoración de las señales vocales no verbales:

> [el paralenguaje] tiene que ver con el espectro de señales vocales no verbales establecido alrededor del comportamiento común del habla.

Todos los estudiosos del paralenguaje han llegado a la conclusión de que la ausencia de sonido, siempre que influya en el significado del mensaje, es relevante en el proceso comunicativo.

Crystal (1997: 171) añade una nueva e importante característica al paralenguaje. Señala que, en las lenguas de signos, por ejemplo, hay un paralenguaje que no es vocal. De este modo, diferencia entre *paralenguaje vocal* y *no vocal*.

> The laryngeal, pharyngeal, oral, and nasal cavities can all be used to produce *tones of voice* which alter the meaning of what is said. These

effects are... referred to as effects of *timbre* or *voice quality*, and studied under the heading of *vocal paralenguage*.

En la actualidad, aunque el componente verbal sigue siendo el centro de atención de los investigadores, el interés por los estudios paralingüísticos ha ido en aumento. El equilbrio de la comunicación está en "lo que decimos, cómo lo decimos y cómo lo movemos". (Poyatos, 1994b: 15).

II.3.2. Elementos paralingüísticos

Los elementos paralingüísticos son una serie de elementos vocales no lingüísticos en cuya emisión participan los mismos órganos del aparato fonador humano. Como ya hemos indicado, la primera clasificación de los parámetros vocales paralingüísticos la debemos a Crystal y Quirk (1964). Destacamos esta clasificación porque es el primer intento de análisis y sistematización de los elementos y parámetros paralingüísticos.

Crystal y Quirk (1964) agrupan los rasgos paralingüísticos en dos subsistemas: cualidades y cualificaciones vocales. Las cualidades vocales se refieren a las modificaciones internas de la voz –susurro, jadeo, ronquera, el chirrido, el falseto y la resonancia. Las cualificaciones vocales son elementos ajenos al habla y superpuestos a ella –la risa, el temblor, el sollozo y el quejido.

Poyatos (1994b) clasifica los sonidos paralingüísticos en las siguientes categorías:

1. Cualidades Primarias
2. Calificadores
3. Diferenciadores
4. Alternantes

II.3.3. Cualidades primarias

Poyatos (1998a: 294) define las cualidades primarias como "las más próximas a los elementos suprasegmentales de la estructura lingüística". Sus

características son: timbre, resonancia, intensidad o volumen, tempo, tono, campo entonativo, duracion silábica y ritmo. Estas cualidades primarias, además de poseer la característica de diferenciar a una persona de las demás, están condicionadas por factores biológicos, fisiológicos, psicológicos y socioculturales.

Crystal y Quirk (1964) hacen la distinción entre características prosódicas y paralingüísticas. Señalan como características prosódicas el tempo, la prominencia y el campo entonativo:

> which are permanent features of speech, and white there are individual profiles in terms of them in the voice set, variations are to a considerable extent patterned and conventional (Crystal y Quirk (1964:44).

Argyle (1988) propone una división entre signos vocales unidos al discurso, y signos vocales independientes del discurso. Partiendo de esta clasificación, Anolli (2006) llama a los primeros «signos vocales verbales» y a los segundos «signos vocales no verbales». En los signos vocales verbales Anolli (2006) distingue tres parámetros distintos que determinan las características de la voz, esenciales para la comprensión de un enunciado lingüísticos: *tono, intensidad o volumen y velocidad.*

II.3.3.1. Timbre

El timbre es el registro o altura musical de la voz que nos permite diferenciar a una persona de las otras (Poyatos, 1994b). Además de esto, permite obtener información sobre la edad, el sexo, el estado emocional y el origen de las mismas.

En el timbre, se pueden diferenciar cinco grados: muy bajo, bajo, medio, alto y muy alto.

El timbre de la voz de una persona está sujeto a variaciones. Unas veces, estas variaciones son perdurables en el tiempo, obedeciendo a estados patológicos; otras veces son transitorias y están relacionadas con cambios físicos,

como es el paso de la niñez a la pubertad y, posteriormente, a la madurez.[2] En otras ocasiones, el cambio de timbre es ocasional y obedece a factores psicológicos y emocionales.[3]

II.3.3.2. Resonancia

Esta es la segunda cualidad de la voz determinada orgánicamente, siendo faríngea, oral o nasal, según dónde resuenen más las vibraciones de las bandas vocales por el tamaño y forma de cada una de esas cavidades. La resonancia puede ser: faríngea, oral y nasal. (Poyatos, 1994b).

II.3.3.3. Intensidad o volumen de la voz

La intensidad o volumen de la voz depende del esfuerzo respiratorio y articulatorio y es, junto con los registros, uno de los efectos comunicativos más elocuentes. Hall (1966/1981), en sus estudios sobre la proxémica, señala la distancia entre los participantes de una interacción como una de las causas del cambio de intensidad o volumen de la voz.

Distancia	Tipo de distancia	Volumen de voz	Fase
0- 15 cm.	Distancia íntima	muy bajo	Fase cercana
15- 45 cm.		bajo	Fase lejana
45-75 cm.	Distancia personal	moderado	Fase cercana
75 cm.- 1,20 m.			Fase lejana
1,20 m.- 2,00m.	Distancia social	elevado	Fase cercana
2m.- 3,5m.			Fase lejana
3,5m.- 7,5m.	Distancia pública	muy elevado	Fase cercana
9 m.			Fase lejana

Figura 6: *Relación de las distancias y volumen de voz*. Hall (1981)

[2] En *La Celestina,* Para caracterizar a Pármeno, el autor utiliza dos signos verbales, «*voz*» y «*ronca*», para señalar el cambio de timbre de su voz, pues el joven ha pasado la niñez y está en el tránsito de la pubertad al estado adulto. (*La Celestina,* I, I: 95).

[3] Para señalar la intensidad de la emoción que embarga a Elicia, producida por la muerte de su amante Sempronio y las trágicas circunstancias que rodearon su muerte, el autor utiliza como recurso literario la alteración del timbre de su voz. (*La Celestina,* II, XV: 134).

Argyle (1988) señala como factores relevantes, en relación al volumen de voz, las normas sociales y culturales del grupo: las personas extrovertidas hablan con un volumen de voz más alto y más deprisa que las personas introvertidas; las poseedoras de estatus, elevan la voz, los subordinados, al contrario, la disminuyen en presencia de sus superiores; una fuerte emoción –como puede ser la ira, la alegría y la sorpresa– se manifiesta con un aumento del volumen de la voz.

A menor distancia entre los hablantes, menor será el volumen de voz empleado y viceversa. Además de esto, el contexto situacional y los factores emocionales son determinantes en el empleo del volumen de la voz.

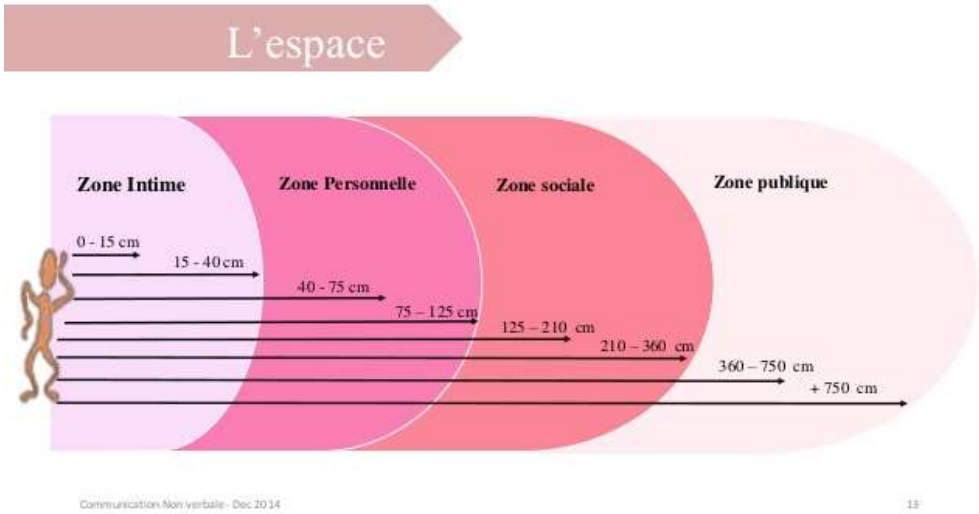

Figura 7: *Representación visual del espacio (Hall, 1981)*[4]

En nuestro trabajo de tesis, señalamos la existencia de cinco tipos de volumen de voz en la interacción de los personajes: volumen muy bajo, bajo, moderado o habitual, alto y muy alto.

[4] http://es.slideshare.net/fatima-zohra/la-communication-non-verbale

II.3.3.4. Tempo

El tempo hace referencia a la velocidad relativa en la emisión sucesiva de las palabras, frases, etc., incluyendo las pausas, lo que se reconoce en seguida como parte del estilo personal básico. El tempo empleado en la emisión de un mensaje está estrechamente relacionado a factores emocionales.

Identificamos como valores para señalar el tiempo: muy lento, lento, medio, rápido y muy rápido. El tiempo medio se corresponde con el que consideramos como normal.

En relación a la clasificación del tempo, (Crystal y Quirk (1964) señalan:

> For *tempo* over polysyllabic stretches of utterance, the simple system has four marked terms (the unmarked term being of course the norm): allegrissimo, allegro, lento, lentissimo: the complex system has two marked terms, *clipped* and *drawled,*corresponding roughly to allegro and lento respectiveli. There is no complex tempo system for the single syllable. (Crystal y Quirk (1964:45).

Los signos verbales, signos no verbales, comentarios verbales y las transcripciones de signos ortográficos son los medios que utiliza el autor de *La Celestina* para informar al lector de la velocidad o tempo empleado por los personajes en la emisión de su mensaje.

II.3.3.5. Tono

El tono, denominado también 'registro', es el rasgo más versátil de la voz. Además de poseer la cualidad de acompañar a todos nuestros sonidos comunicativos, hace posible que un mismo enunciado adquiera connotaciones diferentes, dependiendo de la configuración entonativa que demos a las palabras y frases que lo componen[5]. Atendiendo al tono, la voz humana puede ser grave o aguda.

[5] En *La Celestina, el* autor utiliza el término «*laúd*» dos veces en el mismo contexto y con distintos significados para señalar el tono de burla de Sempronio en su intervención con Calisto. (*La Celestina,* I, I: 39).

Todas las personas tienen un *nivel tonal personal* que le es característico, es decir, que identificamos como dominante en su discurso. Además de esto, todas las personas poseen la capacidad de modificar su registro tonal, de forma consciente o inconsciente. Los cambios inconscientes obedecen a factores emocionales y van en correlación con la expresión facial y corporal. Una fuerte emoción puede alterar el tono de la voz, desviándolo del nivel tonal habitual.

De forma consciente, la persona puede alterar el tono de su voz para transmitir, deliberadamente, una determinada emoción o sentimiento sentida o falsa. Un recurso muy utilizado en estos casos es el uso de una palabra con un registro tonal determinado que no siempre es interpretado por el receptor con el significado que le ha dado el emisor.

II.3.3.6. Duración silábica

La duración silábica es una cualidad paralingüística que consiste en el alargamiento o acortamiento del discurso. Su realización puede ser permanente en una persona (que habla ‘alargando las palabras’) o bien puede obedecer a una situación comunicativa determinada. Generalmente, el alargamiento o acortamiento silábico en la conversación obedece a factores emocionales del hablante. (Poyatos, 1994b).

II.3.3.7. Ritmo

Tanto el alargamiento como el acortamiento silábico producen variaciones en el ritmo que afectan a todo un enunciado (Poyatos, 1994b). La libertad interpretativa del lector es un factor primordial para señalar el ritmo implícito en las intervenciones de los personajes.

II.3.4. Calificadores

Los calificadores son modificadores de la voz determinados por factores biológicos, fisiológicos, psicológicos y emocionales. En la emisión de los diferentes tipos de voz intervienen tres grupos de órganos diferenciados: órganos de respiración, de fonación y resonadores y órganos articulatorios. Los calificadores pueden aparecer como cualidades primarias en cada persona, pero, generalmente, modifican la voz sólo en determinadas circunsancias. (Poyatos, 1983).

Control respiratorio	discurso espirado discurso aspirado discurso espamódico	
Control laríngeo	susurro suave susurro intimidad susurro normal susurro al oído susurro teatral	voz de falsete voz dura voz ronca voz trémula voz regañona
Control esofágico	Voz esofágica bucal voz esofáfica eructada	
Control faríngeo	voz hueca voz empañada	
Control velofaríngeo	voz lloriqueante voz gimoteante voz gruñona	
Control lingual	voz velarizada voz palatalizada	
Control labial	voz labializada	
Control mandibular	voz murmurada voz entre dientes	
Control articulatorio	voz arrastrada voz confusa	
Control de tensión articulatoria	voz tensa voz relajada	
Control objetual	hablar y comer a la vez	

Figura 8: *Resumen de Calificadores paralingüísticos de voz.*[6]

La variedad de tipos de voz que puede emitir un ser humano es extraordina, así como los distintos matices que se pueden dar en un mismo tipo de voz. Debemos

[6] Presentación resumida de la figura de Calificadores paralingüísticos o tipos de voz (Poyatos, 1994b: 51).

admitir, también, que existe una gran ambigüedad a la hora de describir un determinado tipo de voz. En la voz susurrada, por ejemplo, podemos distinguir susurro suave, susurro teatral y susurro de intimidad.

Para señalar los límites entre la voz murmurada y la voz susurrada, hemos atendido a la siguiente diferenciación: consideramos que el personaje utiliza la voz murmurada cuando habla consigo mismo, en presencia de otro personaje, para dar salida a sus sentimientos y emociones evitando ser oído. La voz susurrada la utilizan dos personajes para hablar entre ellos, evitando ser oídos por un tercero.

Los calificadores poseen *funciones culturales*, ya que distinguen entre los tipos de voz socialmente aceptables, dentro de una determinada cultura, y aquellos que son considerados con carácter peyorativo.[7]

II.3.5. Diferenciadores

Los diferenciadores son reacciones fisiológicas y emocionales que producen sonidos paralingüísticos y funcionan como «cuasipalabras» en una cultura dada. Estos sonidos pueden ser emitidos de forma consciente o inconsciente. Aunque pueden calificar a las palabras pueden ocurrir por sí solos, independientemente de ellas.

Los diferenciadores suscitan conductas kinésicas y cambios faciales en el personaje que los emite. Entre los diferenciadores señalamos: la risa, el llanto, el grito, el suspiro, el bostezo, la tos, el carraspeo, el escupir y el estornudo. Estas manifestaciones son culturales, pudiendo ser admitidas o no socialmente.

Es el caso de la risa y el grito, los diferenciadores forman parte de "construcciones paralingüístico-kinésicas que pueden diferenciar marcadamente estratos socioeconómicos, edades, sexo y culturas" (Poyatos, 1986: 36). En de *La Celestina*, Fernando de Rojas utiliza la risa, el grito y el llanto como elementos de

[7] En *La Celestina*, el autor hace referencia a varios tipos de voz, apoyándose en comentarios verbales realizados por sus personajes, como forma de caracterización de otros personajes. La voz murmurada, por ejemplo, es utilizada por los criados para expresar sus emociones y sentimientos, en presencia de sus señores y de Celestina, pero evitando ser oídos. Podemos decir, pues que la voz murmurada, culturalmente, es considerada de forma peyorativa. No así la voz en susurro, que puede ser utilizada por personajes de todas las clases sociales, siempre que se haga uso de ella en situaciones comunicativas aceptadas socialmente.

caracterización de sus personajes no sólo a nivel emocional sino también a nivel social. En nuestra cultura, los excesos en las manifestaciones emocionales son socialmente inaceptados.

Siguiendo a Poyatos (1994b), nos extendemos en la clasificación de los diferenciadores de risa, llanto y grito. En *La Celestina*, las manifestaciones emocionales a través de los diferenciadores de risa, grito y llanto son muy frecuentes.

En nuestro trabajo de investigación nos interesa el estudio de los diferenciadores por su carácer dinámico y por su importancia psicológica en las relaciones sociales y culturales.

II.3.5.1. La risa

La risa es una respuesta biológica de nuestro organismo que obedece a distintos estímulos. Con la risa, el ser humano confirma, realza, fortalece, debilita, contradice, camufla, reemplaza u oculta el mensaje verbal.

La risa, por su presencia en todas las culturas desde épocas muy remotas, ofrece un amplio campo de estudio.

Si nos remontamos en el tiempo, ya en el Antiguo Testamento, en el Libro del *Génesis* (17.17 al 18.1) encontramos, claramente diferenciados, dos tipos de risa: una risa burlona y una risa feliz. Cuando Yavé comunica a Abraham que va a tener un hijo con su esposa Sara (*Génesis*: 17.17), el hombre se postra en tierra y comienza a reírse de sí mismo:

> Abraham, agachándose, tocó la tierra con su cara y se puso a reír, pues pensaba: ¿A un hombre de cien años le nacerá un hijo? ¿Y Sara a sus noventa años va a dar a luz? (*Génesis*: 17.17)

Como resultado de las palabras de Yavé, Abraham *se ríe de sí mismo*, pero su risa es feliz. Avanzando en la historia, Yavé se presenta en casa de Abraham, bajo la apariencia de un hombre, y le dice que dentro de un año volverá, "para entonces Sara, tu mujer, tendrá un hijo." (*Génesis*: 18.10):

> Sara escuchaba a la entrada de la tienda detrás del que hablaba. [...] Sara se rió, mientras pensaba: «Después de haber envejecido, ¿conoceré el placer con mi marido, que es tan viejo?» Pero Yavé dijo a Abraham: «¿Por qué se ha reído Sara?» [...] Ella trató de defenderse, pues tuvo miedo, diciendo: «Yo no me he reído.» Pero El le dijo: «Sí, te reíste.» (*Géneris:* 18.12-18.15).

La risa de Sara es burlona; con las palabras del desconocido, se ríe de la vejez de su marido, no ha podido controlar su risa. Y como mecanismo de defensa ante el miedo niega haberse reído.

En este texto bíblico podemos distinguir dos tipos de risa: risa feliz y risa burlona. Abrahan *se ríe de sí mismo*, Sara *se ríe de* su marido.

La tradición griega mantuvo esta clasificación de la risa. Una risa buena feliz, que se relaciona con la alegría y el placer y, por otro lado, una risa burlona, desenfrenada, humillante e hiriente, una risa con la que el fuerte humilla al débil.

Platón, en su Diálogo *Las Leyes*, vincula la risa a un sentido moral: el hombre virtuoso no debe reír. Ningún cómico o actor satírico puede ridiculizar a un ciudadano. En el *Filebo* afirma que la risa es signo de placer pero, al mismo tiempo, afirma que es fea, obscena y transgresora de la armonía. En la *República* señala que los guardianes no deben reírse, tampoco lo deben hacer las personas de mérito: la risa es un exceso y, como tal, debe ser evitado. Aristóteles trata la risa en casi la totalidad de sus obras –*Poética* y *Retórica*, entre otras–; y lo hace de forma amplia, sobre su origen y sus efectos. Se maniesta favorable a la misma, siempre que se produzca en su justa medida.

Platón y Aristóteles influyen notablemente en la cultura occidental. En el siglo XV, época en que vio la luz la primera edición de *La Celestina*, la risa tiene una connotación social. De ahí que Fernando de Rojas la haya utilizado para caracterizar a sus personajes y señalar su condición social.[8]

Poyatos (1994b: 91) hace una clasificación de la risa que nos es de gran ayuda en la realización de nuestra investigación.

II.3.5.1.1. Clasificación de la risa

Siguiendo a Poyatos (1994b:91), la risa se puede clasificar en función de: a) su orientación, b) su motivo o causa, y c) en relación a su control o falta de él.

a. La orientación de la risa se refiere a *reirse de, reirse con, reirse para.* También puede darse el caso de *reirse de algo* a solas o *con* alguien.

[8] Nos remitimos en el capítulo V.3. *Diferenciadores* al apartado V.3.1. *Risa*.

b. En relación a las causas que motivan la risa, podemos distinguir las siguientes: *situaciones interactivas externas* (por ejemplo, en una conversación), *situaciones no interactivas externas* (por ejemplo, viendo tropezar a alguien), *situaciones interactivas internas* (por ejemplo, imaginando una conversación) y *situaciones no interactivas internas* (por ejemplo, leyendo algo).
c. En cuanto al control o falta de él, podemos señalar: risa voluntaria, natural y espontánea, forzada, reprimida, afectada, involuntaria, social, patológica, contagiosa y risa por cosquillas.

Clasificación de la *risa*		
Orientación	**Categorías funcionales risa de:**	**Categorías motivacionales** situaciones
reírse *con*	asociación	interactivas externas
reírse *de*	agresión	no interactivas externas
reírse *para*	miedo	interactivas internas
reírse *de* algo *con* alguien	ansiedad social	no interactivas internas
	alegría / tristeza	
	comicidad /casual	
	sí mismo	

Figura 9: *Esquema de Clasificación de la risa.*

II.3.5.1.2. Categorías funcionales

Atendiendo a las categorías funcionales, Poyatos distingue (1994b: 101) risa de: a) asociación, b) agresión, c) miedo, d) ansiedad social, e) alegría, f) tristeza, g) comicidad, h) casual y i) risa de sí mismo.

II.3.5.2. El llanto

El llanto no ha sido objeto de interés de los investigadores. Darwin (1872/1965) trata la fisiología muscular y el control masculino del llanto observando el comportamiento, en relación al mismo, de los hombres de Nueva

Zelanda y de la Tierra del Fuego. Blurton-Jones (1972b: 278-279) señala que, "el llanto no ha recibido mucha atención […] después del periodo del recién nacido". Ostwald (1964), en sus trabajos de psiquiatría, estudia el llanto del niño como sonido humano innato básico, cuya finalidad es conseguir la atención de alguien. Heuekelem (1979), hace referencia al llanto en las relaciones profesionales entre los profesionales de enfermería y sus pacientes. Poyatos (1994b: 105) profundiza en el tema y señala las categorías funcionales del llanto, además de realizar una clasificación del mismo.

II.3.5.2.1. Clasificación del llanto

Como calificador del mensaje verbal, el llanto puede confirmarlo, realzarlo, debilitarlo, contradecirlo, camuflarlo, ocultarlo o remplazarlo. El llanto se puede clasificar en función de: a) su orientación, b) categorías motivacionales y c) control.

a. La dirección del llanto se refiere a *llorar de, llorar por, llorar con, llorar para.*
b. En relación a las causas que motivan el llanto, distinguimos las siguientes categorías: *situaciones interactivas externas* (por ejemplo, en un duelo), *situaciones no interactivas externas* (por ejemplo, viendo sufrir a alguien), *situaciones interactivas internas* (por ejemplo, imaginando una situación dolorosa) y *situaciones no interactivas internas* (por ejemplo, leyendo algo).
c. En cuanto al control o falta de él, podemos distinguir: llanto voluntario, natural y espontáneo, afectado, involuntario, patológico y contagioso.

En literatura, el autor presenta el llanto de los personajes a través de descripciones verbales. En el caso del teatro, cuando la obra carece de acotaciones, como es el caso de *La Celestina*, obra objeto de nuestro estudio, conocemos el llanto de un personaje a través del comentario verbal de otro personaje.

Clasificación del llanto		
Orientación	**Categorías funcionales llanto de:**	**Categorías motivacionales** situaciones
llorar *de*	Asociación/ engaño	interactivas externas
llorar *por*	Condolencia/ gozo	no interactivas externas
llorar *para*	ansiedad social	interactivas internas
llorar *con*	dolor psicológico	no interactivas internas
	llanto por sí mismo	
	goce estético	

Figura 10: *Clasificación del llanto.*

II.3.5.2.2. Categorías funcionales del llanto

Atendiendo a las categorías funcionales, el llanto puede ser de: a) asociación, b) condolencia, c) gozo; d) ansiedad social; e) dolor psicológico; f) engaño; g) llanto por sí mismo; h) goce estético; i) llanto espiritual.

II.3.5.3. El grito

El origen del grupo debemos buscarlo en los comportamientos animales. Lawick-Goodall (1971) estudia el grito de los primates, estableciendo interesantes lazos entre su comportamiento y el de los humanos en situaciones de hambre, agresión, supervivencia, etc. La diferencia que encuentra entre ambos es que el grito del hombre obedece, además, a reacciones emocionales. Poyatos (1994b: 115) profundiza en el estudio del grito, aportando una clasificación y categorías funcionales del mismo.

III.3.5.3.1. Clasificacion del grito

Como calificador del mensaje verbal, el grito puede confirmarlo, realzarlo, contradecirlo, camuflarlo, ocultarlo o remplazarlo. El grito se puede clasificar en función de: a) su orientación, b) categorías motivacionales y c) control.

a. La dirección del grito se refiere a *gritar a, gritar de, gritar por, gritar para.*
b. En relación a las causas que motivan el grito, distinguimos las siguientes categorías: *situaciones interactivas externas* (por ejemplo, advirtiendo a alguien de un peligro inminente), *situaciones no interactivas externas* (por ejemplo, ante un susto), *situaciones interactivas internas* (por ejemplo, imaginando que alguien nos grita o le gritamos) y *situaciones no interactivas internas* (por ejemplo, soñando que se está gritando).
c. En cuanto al control o falta de él, podemos distinguir: grito voluntario, natural y espontáneo, forzado, afectado, involuntario, patológico y contagioso.

II.3.5.3.2. *Categorías funcionales del grito*

Atendiendo a las categorías funcionales, el grito puede ser: a) Salvando obstáculos; b) llamando, ordenando y advirtiendo; c) agresión; d) dolor psicológico y físico; e) sobresalto, miedo, alarma; f) ánimo, triunfo, alabanza; g) alegría, diversión, comicidad; h) expresiones de excitación controladas e incontroladas; i) gritos folklóricos y ritualizados.

Clasificación del grito		
Orientación	**Categorías funcionales grito de:**	**Categorías motivacionales** situaciones
gritar *a*	salvando obstáculos	interactivas externas
gritar *de*	llamando/ordenando	no interactivas externas
gritar *por*	advirtiendo	interactivas internas
gritar *para*	agresión/excitación	no interactivas internas
	dolor psicológico/ físico	
	sobresalto/miedo/alarma	
	alegría/diversión	

Figura 11: *Clasificación del grito.*

II.3.5.4. El suspiro

La Real Academia Española define el 'suspiro' como una aspiración fuerte y prolongada seguida de una espiración, acompañada a veces de un gemido y que suele denotar pena, ansia o deseo. De su definición se desprende que el suspiro siempre comunica un mensaje emocional. Además, su emisión puede expresar relajación y alivio físico, cansancio físico, sueño, fatiga, estado amoroso, nostalgia, aburrimiento, etc. Las personas pueden suspirar de forma consciente o no. En su emisión, el suspiro modifica el mensaje verbal simultáneo o contiguo. (Poyatos, 1994: 120).

II.3.5.5. El jadeo

El jadeo es una respiración alterada motivada por un esfuerzo físico o psicológico. La respiración arrítmica del jadeo va acompañada de movimientos visibles del pecho y acompañada de sonidos producidos por la respiración. (Poyatos, 1994b: 125).

II.3.5.6. El bostezo

El bostezo es otro diferenciador que depende de actividades respiratorias y motoras. En la emisión del bostezo confluyen sonidos paralingüísticos y movimientos faciales, especialmente de la boca. El bostezo puede ser originado por sueño, aburrimiento, relajación, etc. (Poyatos, 1994b: 127).

II.3.5.7. La tos y el carraspeo

La tos y el carraspeo pueden ser emitidos de forma espontánea e inconsciente, por motivos de salud, o de forma consciente y deliberada, con un sonido paralingüístico distintivo para llamar la atención de alguien, interrumpir la

interacción, etc. En este sentido, poseen un poder comunicativo. (Poyatos, 1994b: 128).

II.3.5.8. El escupir

En el acto de escupir, el sonido va acompañado de movimientos kinésicos. El escupir cumple funciones fisiológicas y sociales. El acto de escupir, en líneas generales, es un comportamiento culturalmente rechazado. El escupir puede significar un comportamiento casual motivado por una indisposición pasajera, puede ser un acto deliberado de rechazo y agresión, puede ser un acto de ritual religioso, etc. (Poyatos, 1994b: 133).

II.3.5.9. El eructo

El eructo consiste en la expulsión del gas estomacal por la boca. El sonido se puede evitar voluntariamente o dejarlo salir con toda libertad. Hay culturas que consideran el eructo después de una comida como un elogio hacia el anfitrión; en la cultura occidental no está aceptado socialmente. (Poyatos, 1994b: 137).

II.3.5.10. El hipo

El hipo es una aspiración de aire repentina y breve que en su fase de expiración lleva aparejado un sonido. A diferencia del eructo, el hipo es un sonido que se repite de forma regular durante un periodo más o menos largo de tiempo. Culturalmente, el hipo es admitido como un acto reflejo. Su sonido interfiere y condiciona los sonidos paralingüísticos del habla de la persona que lo emite. (Poyatos, 1994b: 138).

II.3.5.11. El estornudo

El estornudo un acto reflejo producido por irritación de la membrana de la mucosa de la nariz. Puede ser silenciado voluntariamente o puede ser emitido con

toda su amplitud. Socialmente, el estornudo da pie a conductas asociadas de carácter cortés, religioso o supersticioso. Una respuesta cortés de otra persona presente sería el clásico «¡Salud!» español; el carácter cortés popular «Al cielito cuando sea viejito»;[9] respuestas religiosas, «¡Jesús!» y «¡Que Dios le ayude!». En países sudafricanos, el estornudo tiene carácter supersticioso (Poyatos, 1994b: 139).

II.3.6. Alternantes

Los alternantes son construcciones fonéticas independientes de valor perfectamente léxico en cada cultura (clips, suspiros, carraspeos, aspiraciones, etc.)

Potatos (1994b: 144) define los alternantes como "emisiones independientes segmentales no verbales producidas de forma consciente o inconscientemente. Los alternantes son "cuasipalabras", cuya función es expresar emociones de forma voluntaria o involuntaria.

Distinguimos dos tipos de alternantes: los alternantes sonoros y los alternantes silenciosos.

II.3.6.1. Alternantes sonoros

Entre la funciones más frecuentes de los alternantes, Poyatos (1994b: 145) señala las siguientes: a) expresar sentimientos y emociones, de forma voluntaria o involuntariamente; b) regular los mecanismos de la comunicación; c) referirse a cualidades personales; d) referirse a actividades como, por ejemplo, representar acústicamente la rapidez; e) referirse a conceptos abstractos como, por ejemplo, elogiar la belleza; y f) interaccionar con animales, emitiendo sonidos semejantes a los que ellos emiten. Los alternantes paralingüísticos pueden estar presentes en un texto a través de una descripción verbal o a través de una transcripción paralingüística.

Los alternantes constituyen un amplio campo de investigación. Dada su importancia y su amplio poder comunicativo, hemos querido dedicar un apartado de

[9] Aportación nuestra.

nuestra tesis a su estudio, como elementos que no pueden dejar de estar presentes en el análisis de un texto literario.

El significado de un alternante paralingüístico es muy amplio, puede variar su sentido dependiendo del contexto en que se emite. Dicho de otro modo, un mismo alternante puede realizar funciones diferentes, siendo el contexto situacional el que, en cada caso concreto, determine su significado. A juzgar por el contexto situacional en que se producen, es evidente que los alternantes van acompañados de gestos y comportamientos kinésicos por parte del personaje que los emite.

II.3.6.2. Alternantes silenciosos

Los alternantes silenciosos son las pausas y los silencios que se producen en el transcurso del discurso. Muchas de estas pausas son momentáneas, suscitadas por la respiración que acompaña al habla; otras son más largas y obedecen a distintos fines. Unas y otras están representadas en la escritura por los signos ortográficos de puntuación. Para señalar los silencios largos, el autor utiliza el punto y/o el punto y coma; cuando los silencios son más cortos, utiliza la coma.

Un silencio es un mensaje en sí mismo. Los silencios no son vacíos comunicativos, sino breves pausas interactivas que obedecen a distintos fines, (Goldman-Eisler, 1968). En el discurso, podemos distinguir: silencio de cierre de una intervención, silencios momentáneos cuando se cambia de interlocutor, pausas momentáneas para intentar recordar algo, pausa emocional, etc.

Sacks, Schegloff y Jefferson (1974), consideran el silencio como un instrumento de comunicación con un alto poder comunicativo. Ven en el silencio una característica de la conversación. Una interacción está sujeta a pausas, con distintas funciones comunicativas. La pausa existente entre el final de turno de habla de un interlocutor y el inicio de la toma de la palabra por parte del otro la denominan «*gap*». Cuando en una interacción se produce un silencio inesperado, que ninguno de los interactuantes lo interrumpe, lo denominan «*lapse*». El silencio largo, que rompe con las reglas de la conversación, lo denominan «*pause*». Este último obedece, a menudo, a un deseo de llamada de atención.

Culturalmente, existen grandes diferencias en el uso del silencio. Bonaiuto y Maricchiolo (2007) señalan que, en las culturas occidentales, más individualistas, las personas se comunican a través de rápidas sucesiones de actos de habla, reduciendo al mínimo los periodos del silencio por considerarlos una amenaza para la continuidad de la conversación.

En las culturas orientales, menos individualistas, señala Anolli (2006) que los participantes en una interacción hacen pausas largas, que son consideradas por su interlocutor como signo de reflexión y de sabiduría. En estas culturas el silencio es signo de armonía y confianza entre los interactuantes.

Según Anolli (2006), en Occidente, los silencios «aúllan», mientras que, en Oriente, «cantan».

II.3.7. Paralenguaje implícito

Las descripciones y transcripciones no son los únicos recursos que posee un escritor para señalar el paralenguaje en un texto literario. A menudo, corresponde al lector descubrir los sonidos paralingüísticos presentes en el texto y que el escritor parece no tener intención de señalar abiertamente.

Los distintos sistemas comunicativos no verbales son un recurso en manos del autor para señalar la presencia del *paralenguaje implícito.* El estado emocional de los personajes y la distancia que los separa, en el momento de la interacción, dan información al lector sobre el volumen de voz utilizado por cada uno de ellos.

En una interacción, no siempre los dos personajes utilizan el mismo volumen de voz. El contexto situacional, los intereses personales, la clase social a la que pertenecen y el estado emocional de cada uno de ellos son factores que inciden en el volumen de voz utilizado por cada uno de los personajes participantes de una interacción.

A menudo, es el mensaje emitido a través del lenguaje verbal el que da información sobre la emisión de sonidos paralingüísticos por parte de un personaje. En *La Celestina* encontramos numerosos casos en los que el lector, haciendo uso de su capacidad interpretativa, descubre que los criados hablan con voz murmurada. Es el mensaje verbal el que les lleva a esta acertada deducción. Los calificadores de

la voz, entre los que ocupa un importante lugar la voz murmurada, los presentamos en el capítulo V.2.2. pag. 333 de nuestra tesis.

II.3.8. Cuasiparalenguaje

Poyatos (1994B: 115) denomina *cuasiparalenguaje* a los sonidos extrasomáticos y ambientales que forman parte de las obras literarias, y a los que el autor ha decidido concederles la capacidad de interaccionar con los personajes.

Con esta denominación, Poyatos (1994b: 115) Poyatos hace referencia a los sonidos autoadaptadores, alteradaptadores, somatoadaptadores, objetoadaptadores y objetoadaptadores mediados objetualmente, además de los sonidos puramente ambientales que se producen sin mediación de los personajes pero que poseen un alto poder comunicativo.

Estos sonidos, trasladados al mundo de ficción, a través del arte del escritor, pueden adquirir, del mismo modo que en la vida real, cualidades humanas realmente sorprendentes.

Sonidos como el de la campana, el silbido de un tren, el ladrido de un perro o el ruido de un trueno, por ejemplo, en un contexto determinado, poseen un alto poder comunicativo.

El reconocimiento de estos sonidos cuasiparalingüísticos requiere un lector avezado, minucioso y lo suficientemente sensible para captar el mensaje que el autor le ha querido hacer llegar a través de elementos aparentemente inertes.

II.3.8.1. Sonidos cuasiparalingüísticos

Poyatos (1994c:116) define como cuasiparalingüísticos aquellos sonidos no vocálicos, emitidos por las personas, que poseen poder comunicativo. Esta definición engloba los sonidos autoadaptodores, alteradapatadores, somatoadaptadores, objetoadaptadores y objetoadaptadores mediados objetualmente. De todos ellos, los más abundantes son los objetoadapadores.

Donde estos sonidos adquieren mayor poder comunicativo es en la literatura. El escritor dota de un alto poder comunicativo a los sonidos del entorno,

producidos de forma no vocálica por sus personajes, y a los sonidos medioambientales En la medida que estos sonidos comunican, cabe considerarlos comunicativos, de ahí la denominación de cuasiparalenguaje.

II.3.8.1.1. Sonidos autoadaptadores

Los sonidos autoadaptadores son los producidos por las personas, o personajes literarios, cuando entran en contacto con su propio cuerpo y emiten un sonido no vocálico. Por ejemplo, el aplauso, el castañetear de los dientes, el tamborilear con los dedos, etc.

II.3.8.1.2. Sonidos alteradaptadores

Los alteradaptadores son sonidos no vocálicos producidos por una persona, o personaje literario, cuando entra en contacto con el cuerpo de otra persona, o personaje literario. Por ejemplo, el acto de palmear en la espalda a otra persona en señal de aprobación y ese sonido es perceptible por el oído humano.

II.3.8.1.3. Sonidos somatoadaptadores

Los sonidos somatoadaptadores son los producidos por las personas, o personajes literarios, cuando entran en contacto con sustancias, como la comida y la bebida, y producen sonidos no vocálicos. Por ejemplo, el sonido emitido al tragar, al sorber la sopa, etc.

II.3.8.1.4. Sonidos objetoadaptadores

Los sonidos objetoadaptadores son los sonidos producidos por el cuerpo humano, o de los personajes literarios, cuando entran en contacto con objetos del entorno. Por ejemplo, el sonido producido al palmear sobre la superficie de la puerta en señal de llamada, el ruido de los pasos al andar, etc.

II.3.8.1.5. Sonidos objetoadaptadores mediados objetualmente

Son los sonidos producidos por las personas, o personajes literarios cuando, al poner en contacto un objeto con otro objeto, el roce de ambos emite un sonido. Por ejemplo, el sonido producido con un martillo al clavar un clavo en una superficie de madera, el ruido producido al apoyar los dedos en las teclas del ordenador para escribir, etc.

II.4. PARALENGUAJE Y ORIGEN DEL LENGUAJE

> PÁRMENO: *A Sempronio é a Celestina veo venir cerca de casa, haciendo paradillas de rato en rato e, cuando están quedos, hazen rayas en el suelo con el espada. No sé qué sea.* (*La Celestina,* I, V: 200).

II.4.1. INTRODUCCIÓN

La característica principal de la especie humana es la posesión del habla y del lenguaje. Ambas constituyen la manifestación de su superioridad. Esta característica extraordinaria, reconocida desde la más remota antigüedad, ha sido el centro de atención de numerosos estudios filosóficos y biológicos, a los que se han ido sumando, con el paso del tiempo, investigaciones surgidas desde las distintas disciplinas. La relevancia del tema así lo justifica.

En nuestro trabajo de investigación, partimos de los estudios de Martín Municio (1984), a los que hemos ido añadiendo aportaciones de otros investigadores, anteriores y posteriores, con el fin de dar una información lo más amplia y completa posible sobre el origen del lenguaje y sus teorías más relevantes.

Parte Martín Municio (1984: 11) de la distinción entre *habla* y *lengua.*

> Cuando nos referimos al *habla*, tenemos inevitablemente presentes sonidos vocales que cumplen una cierta función y no ruidos vocales incidentales

> producidos al azar. El origen del habla ha de referirse a un suceso o conjunto de acontecimientos que pueden considerarse el punto de partida para la evolución del habla; esta evolución ha debido originarse de ruidos vocales al azar, materia prima que habría luego de adquirir la función del *habla.* Esta materia prima está en el origen y los subsiguientes cambios, transformaciones y adiciones que eventualmente ocurran es lo que conocemos como evolución. (Martín Municio, 1984: 11).

La definición de *lenguaje* hace referencia a un sistema estructurado de signos que usan los hombres para comunicarse.

Para la evolución del *habla,* fueron necesarios organismos productores de sonidos; para su evolución al *lenguaje,* fueron necesarios organismos con capacidad de procesamiento de la información y con la necesidad de tener algo que comunicar.

Desde varios siglos antes de Cristo hasta el siglo XVII, la mitología, la religión y la filosofía han ido sustentando distintas teorías sobre el origen y la naturaleza del lenguaje. La preocupación por el lenguaje ha sido y sigue siendo una constante en la vida del hombre. Para unos, su origen es divino; para otros, es fruto de la invención humana; y un tercer grupo sustenta la teoría de que es consecuencia de la evolución.

A partir del siglo XVII, las Ciencias naturales y los filósofos comparten este campo de estudio. Es entonces cuando las teorías sobre la evolución y naturaleza del lenguaje comienzan a sustentarse en investigaciones con base científica.

Durante los siglos XVII y XVIII, las distintas posiciones de los investigadores que ven en la evolución el origen del lenguaje, les llevan a adoptar distintas posiciones o teorías. Para unos, el origen del lenguaje es gestual; para otros, el gesto va acompañado de la emisión de gritos y otros sonidos similares a los emitidos por los animales. Ambas teorías tienen un común denominador: consideran el lenguaje como evolución: primero fueron los gestos, a los que siguieron, y alternaron con ellos, los gritos y otros sonidos.

El siglo XIX aborda el origen del lenguaje humano desde distintas perspectivas. A los filósofos se unirán científicos procedentes del mundo de la Biología y de la Medicina. En la rama de la neuroanatomía y la neurofisiología

destacan las investigaciones de Bouillard (1825/1999)[1], Gall (1830/1956)[2], Broca (1885) y Wernicke (1848-1905).

La situación creada alcanza tal magnitud que, en el año 1885, la Sociedad Lingüística de Paris incluye en sus estatutos que no aceptará ninguna comunicación concerniente al origen del lenguaje. Argumenta como razón que, dado que el tema se escapa a la observación científica, todo discurso acerca del mismo es mera especulación. A partir de ese momento, el interés de los lingüistas se centra en el funcionamiento de las lenguas y no en descubrir el origen del lenguaje.

A partir de los años setenta del siglo XX, se vuelve a reabrir el tema del origen del lenguaje. La New York Academic of Sciences celebró, en 1979, un simposio extraordinario sobre los orígenes y evolución del lenguaje, además de las reuniones que, periódicamente, celebra la Language Origins Society. En la actualidad, los investigadores cuentan con las aportaciones de la Palentología, la Arqueología, la Biología molecular, la Anatomía comparada, la Psicología animal y la Lingüística.

Hoy puede afirmarse que el lenguaje está vinculado a la naturaleza biológica del ser humano y que, en su seno, se desarrolla incluso la capacidad para adoptar convenciones lingüísticas elaboradas.

II.4.1.1. Teoría del origen divino del lenguaje

Desde la más remota antigüedad, el tema del origen divino del lenguaje estuvo presente en todas las culturas. Desde varios siglos antes de Cristo, la mitología, la religión y la filosofía han sustentado ideas acerca del origen y de la naturaleza del lenguaje. Para los egipcios, el creador del *habla* fue el dios Thoth y para los babilonios el dios Nabú. Según los hindúes, Saravasti, mujer de Brama, dio el nombre a la capacidad para el lenguaje.

---

[1] En 1825 publicó Bouillaud *"Traité clinique et physiologique de l'encéphalite, ou inflamación du* cerveau" en la que se incluye uno de los primeros estudios sobre la localización de las funciones cerebrales. Sostuvo que la pérdida del lenguaje articulado se asoció con lesiones del lóbulo anterior.

[2] En ACKERNECHT, E. H. y VALLOIS, H. V. (1956): *Franz Josep Gall, inventor of Phrrenology, and His Collection.* Madison Wiss.

La Biblia señala el origen del lenguaje como una decisión de Dios. En el *Génesis*, son numerosas las referencias al lenguaje. La fórmula "*Dijo Dios"* se repite de forma insistentemente en su primer capítulo.

> Era la tierra toda de una sola lengua y de unas mismas palabras (*Génesis*, 11- 1)
>
> Bajó Yavé a ver la ciudad y la torre que estaban haciendo los hijos de los hombres y se dijo: He aquí un pueblo uno, pues todos tienen una lengua. Se han propuesto esto y nada les impedirá llevarlo a cabo. Bajemos, pues, y confundamos su lengua de modo que no se entiendan unos a otros." (*Génesis*, 11-5,6)
>
> Por eso se llamó Babel, porque allí confundió Yavé la lengua de la Tierra toda y de allí los dispersó por la faz de toda la tierra ((*Génesis*, 11-9)

Estas tres referencias bíblicas van a estar presentes en el desarrollo de los estudios filosóficos cristianos relativos a la solución del enigma del origen del lenguaje. La creencia de su origen divino se ha mantenido vigente en el transcurso de los siglos.

En el siglo XVII, Locke (1689) adopta una doble postura: unas veces se refiere al lenguaje como una creación de Dios, otras veces considera su origen como un acto libre de invención o de descubrimiento del hombre, para beneficiarse de las ventajas de su naturaleza social.

En el siglo XVIII, Vico[3] (1725) acepta la versión bíblica del origen divino del lenguaje de Adán, sustentando la hipótesis de que, después del diluvio y como consecuencia del mismo, el hombre regresó a su estado primitivo en relación al lenguaje, es decir, a la gesticulación.

Suessmilch[4] (1756), en una comunicación que presenta en 1756 ante la academia de Prusia, en la que razona sobre el origen del lenguaje, se apoya en la idea de que el hombre no pudo haber inventado el lenguaje sin pensamiento y que del pensamiento depende la previa existencia del lenguaje; la única salida que encuentra a esta situación es suponer que es fruto de creación divina.

[3] Giambattista Vico o Giovanbattista Vico (1668-1744), filósofo y abogado italiano. Autor de *Scienza nuova* (1725), reeditada con modificaciones y ampliaciones en 1730 y 1744. Citado en Martín Municio (1984).
[4] Citado en Martín Municio (1984: 36).

Ya en el siglo XX, Lester Grabbe,[5] al estudiar las historias de antiguas culturas, en relación al origen divino del lenguaje señala:

> No ha sido hasta ahora propuesta teoría alguna aceptable que conteste de manera satisfactoria al origen de la facultad humana del habla o del lenguaje si no hay Creador. De otro lado, la versión del Génesis está de acuerdo completo con todos los hechos científicos establecidos. (Martín Municio, 1984:16).

II.4.1.2. Teoría del lenguaje fruto de invención humana

A grandes rasgos, presentamos el lenguaje como fruto de invención humana. Esta idea ha estado presente en nuestra cultura occidental desde la época de Platón hasta nuestros días.

Platón no comparte la teoría del origen divino del lenguaje. En uno de sus diálogos, *Cratylus,* afirma que, si el lenguaje hubiese sido un regalo divino, los dioses habrían enseñado a los hombres el uso correcto de los nombres; de ese modo, los signos se habrían adaptado de forma perfecta y consistente a las cosas significadas. En otros tres de sus diálogos –*El sofista, Fedro* y *Filebo–,* se centra en la naturaleza global del lenguaje, en la relación entre la lengua hablada y la escrita y en su conexión con la realidad.

San Agustín (354-430) en su obra *De Doctrina Cristiana,* II, 1, 2, 3, 4, siguiendo la línea de los estoicos, sitúa el origen del lenguaje en la razón humana. San Agustín habla de los signos, de su naturaleza y variedad, de las palabras como signos más importantes, del origen de la escritura, etc. Distingue entre los signos naturales y signos convencionales. Los signos naturales son los que conducen al conocimiento de algo, como son las manifestaciones emotivas. Los signos convencionales son producto de la convención, de un acuerdo establecido por los hombres.

Como ya hemos señalado, en el siglo XVII, Locke (1689) no descarta la posibilidad de la libre invención o de descubrimiento por parte del hombre, para beneficiarse de las ventajas de su naturaleza social.

---

[5] Lester Grabbe (1970). "*The plain truth*" , en *Origin of Languages.* En Martín Municio (1984) *Biologíá del habla y del lenguaje.* Madrid. Real Academia Española. pág. 16.

II.4.1.3. Teoría del origen evolutivo del lenguaje

Epicuro (341-271 a. C.)[6] sostiene que el lenguaje es una función biológica, como la vista y el oído. El lenguaje surge como necesidad de cooperación para la supervivencia del grupo.

Martín Municio (1984: 22), en su disertación sobre el origen del lenguaje, a su pregunta retórica de "¿cómo el lenguaje pudo surgir y transformarse a partir de los gritos y ruidos como los de los animales?" responde citando nuevamente a Epicuro en su carta a Herodoto. Añade que Epicuro distingue tres etapas en el nacimiento y desarrollo del lenguaje. En su primera etapa, el hombre emitió sólo sonidos, surgidos ante la necesidad de expresar sus sentimientos y las impresiones de sus sentidos; sonidos diferentes según las distintas tribus. La segunda etapa, que denomina de convención, surge como evolución de la primera; en ella, los nombres de las cosas ya no se emiten automáticamente, como los sonidos de los animales, ni derivan de respuestas automáticas, sino que han ido surgiendo gradualmente, constituyendo un sistema convencional de sonidos referidos a los objetos. En la tercera etapa, ya contempla la introducción en el vocabulario de conceptos abstractos, percibidos al principio por una minoría de sujetos quienes, a su vez, los darían a conocer al resto del grupo humano.

La escuela filosófica de Epicuro relaciona el origen del lenguaje con las relaciones sociales entre los primeros grupos de hombres. En las primeras sociedades, la supervivencia y seguridad del grupo dependían de la cooperación mutua.

Lamarck (1809), a partir de la publicación de su obra *Filosofía zoológica,* se convierte en la primera autoridad en la defensa de las ideas evolutivas. Casinos (1986) presenta de forma esquemática las teorías de Lamarck:

> Por un lado, la creencia en una supuesta tendencia progresiva que obligaría a los seres vivos a elevarse paulatinamente en la escala vital. Po otro, lo que se ha identificado propiamente con el lamarquismo, la herencia de los

[6] Citado en MARTÍN MUNICIO, A. (1984): *Biología del habla y del lenguaje.* Madrid. Real Academia Española.

> caracteres adquiridos. Esta supuesta capacidad hereditaria no se reduce al mecanismo uso-herencia, según el cual la voluntad del ser controlaría indirectamente su propia evolución. (Casinos, 1986: IX).

Lamarck (1809: 166) señala "la influencia que ejercen las circunstancias sobre los diferentes cuerpos que se encuentran sujetos a ellas", añadiendo que, ante estas circunstancias, los seres adquieren nuevos hábitos. Su teoría lo sitúa en la línea de la *teoría de la graduación*[7].

Para Darwin (1872/2001), todas las cualidades de los animales y también de los seres humanos tienen que explicarse en función del proceso evolutivo: surgen de la evolución y están a su servicio. El hombre llegó a la obtención de la capacidad lingüística a través de un largo proceso de evolución por selección natural, en el que los gritos iniciales, similares a los gritos inarticulados emitidos por los monos, fueron dando origen a las emisiones de sonidos articulados que dieron lugar a las palabras.

II.4.1.4. Teoría de la gesticulación

Desde tiempos muy remotos, se consideró la gesticulación como el modo natural de comunicación de los hombres primitivos, añadiendo a ella la emisión de sonidos.

Siguiendo el discurso de Martín Municio (1984: 30), las investigaciones de Knowlson (1965) y Megill (1974) han puesto de manifiesto la importancia que tuvo la teoría gesticulativa durante los siglos XVII y XVIII. Otros investigadores son Dalgarno[8] (1661), Wilkins[9] (1694), Cordemoy[10] (1668), Dubos[11] (1719),

---

[7] Nos remitimos al apartado III.4.1.7. de este mismo capítulo: *Teoría de continuismo y gradualismo.*

[8] Heorge Dalgarno (1626-1687), filósofo y lingüista francés. Autor de una lengua sintética que presentó en su libro *Ars signorum* (1661).

[9] John Wilkins (1614-1672), religioso y naturalista inglés. Autor del *Essay toward a Real Character and Philosophical Language*. Ed. facsímil, Menston Yorks 1968 «Epístola dedicatoria».

[10] Geraud Cordemoy (1626-1684), filósofo, historiador y abogado francés. Autor del *Discours physique de la parole* (1668).

[11] Jean Baptiste Dubos (1670-1742), sacerdote, diplomático, historiador y filósofo francés. Autor de *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719).

Mandeville[12] (1705) Vico (1725) y Hervás y Panduro[13] (1789). Señala Dalgarno (1661), en su obra *Ars signorum:*

> [...] el poder comunicativo de los gestos fue, durante algún tiempo, mayor que la voz, de forma que la comunicación hablada permaneció durante largo tiempo más rudimentaria que los gestos. (Martín Municio,1984: 30)

Wilkins (1694) distingue entre gestos *ex congruo,* en los que existía una semejanza natural, y gestos *ex placito* en los que la conexión era solamente arbitraria o convencional. Cordemoy (1668) califica los gestos como "*el primero de todos los lenguajes*". Dubos (1719) sostiene que los signos visuales –gestos– fueron más comunicativos *per se* que el habla y, posiblemente, más primitivos.

Mandeville (1705), en su poema *The grumbling hive or knaves turned honest,* presenta una situación hipotética de cómo podría haberse originado el lenguaje entre dos niños aislados. La obra se centra en cómo podrían haber desarrollado el lenguaje, en una situación hipotética, dos niños aislados.

En su obra *Scienza nuova,* Vico (1725) acepta la versión divina del origen del lenguaje, pero sostiene que, tras el diluvio, el hombre volvió a un estado de primitivismo que obligó a reinventar el lenguaje, volviendo nuevamente a la gesticulación inicial. Es decir, que partiendo del origen divino del lenguaje que postula, acepta la teoría de la evolución.

Hervás y Panduro (1789), en su obra *Historia sobre la vida del hombre*, señala que los gestos son la primera forma de lenguaje del niño. La emisión de sonidos, añade, es posterior y va en consonancia con la edad y el desarrollo paulatino de la inteligencia.

Durante mucho tiempo, la gesticulación constituyó el cuerpo central de la comunicación, a la que se incorporó posteriormente la emisión de sonidos.

---

[12] Mandeville (1670-1733) médico holandés. Emigra posteriormente a Inglaterra. En 1705 publica el poema *The grumbling hive or knaves turned honest,* republicado posteriormente en 1714 con el título *The fable of the bees.* Martín Municio (1984: 30)

[13] Lorenzo Hervás y Panduro (1735-1809), jesuíta, lingüista y filósofo español. Autor de *Historia sobre la vida del hombre* (1789).

II.4.1.5. Teoría de sonidos emitidos por los animales

Influenciado por la obra de Locke (1689), *Assay Concerning Human Understanding,* Condillac (1746/1999) se propone descubrir el origen del lenguaje centrando su atención sobre el pensamiento. Su objetivo es ««ir del pensamiento al lenguaje». Pero fruto de sus investigaciones, llega a la conclusión de que el análisis de las lenguas es el método para llegar al pensamiento. En su doctrina introduce una estrecha vinculación entre lenguaje y pensamiento: sólo se puede acceder a la lengua a través del pensamiento y éste es imprescindible para el desarrollo del lenguaje. Sin pensamiento el hombre no tendría nada que decir.

Condillac (1746/1999), en su *Ensayo sobre el origen del conocimiento humano,* en el apartado dedicado al lenguaje y su método, distingue tres clases de signos: *signos naturales,* o los gritos que la naturaleza ha establecido para expresar las sensaciones de miedo, dolor, alegría, etc.; *signos accidentales,* que están fuera de nuestro control, y *signos instituidos,* escogidos por nosotros mismos. En la medida que el hombre progresa en el conocimiento, el uso que hace de los signos va sufriendo modificaciones. Condillac vincula el origen del lenguaje con el uso de los signos naturales que forman parte del lenguaje gestual del hombre.

Sin embargo, ni Condillac (1746/1999), ni los autores del siglo XVIII encuentran una explicación convincente a cómo el lenguaje de los gestos pudo haberse transformado en el lenguaje hablado. Sin embargo, sus investigaciones gozaron de gran influencia.

Monboddo (1714/1799) al igual que Locke (1689), sostiene orígenes diferentes para el lenguaje. No niega su origen sobrenatural, pero tampoco rechaza la posibilidad de que sea fruto de la invención humana, como consecuencia de su naturaleza social e inteligente.

Para Rousseau (1781/1970), el origen del lenguaje y su evolución estarían ligados a las pasiones y a los cantos melódicos. Parte de la creencia de que, en sus inicios, el hombre se comunicó a través de gestos y ademanes acompañados de gritos y sonidos imitativos, en caso de peligro, sufrimiento o búsqueda de ayuda.

A medida que van surgiéndole necesidades, el hombre habría de inventar sonidos articulados y signos convencionales que le permitiesen comunicarse. De este modo, el nacimiento del lenguaje estaría condicionado por un cambio en la organización social.

En oposición a los razonamientos de Rousseau (1781/1970), Herder (1770/1982: 131) defiende la *teoría monogenética* del innatismo del lenguaje. "Todas las manifestaciones del alma se manifiestan de forma inmediata en gritos, en voces, en sonidos salvajes inarticulados". Asimismo, defiende la existencia en el hombre de unos mecanismos neurológicos específicamente lingüísticos y genéticamente determinados.

> Es posible que nuestro lenguaje artificial haya desplazado al natural, que nuestro modo de vida cívico y nuestra conducta social hayan refrenado, desecado y desviado cuanto se quiera el oleaje del mar de nuestras pasiones, pero el mar violento instante de la sensación, dondequiera que se halle y por muy infrecuente que sea, sigue tomándose su derecho y haciendo resonar sus acentos de forma inmediata en el lenguaje materno (Herder, 1770/1982: 132)

Partiendo de las ideas de Herder (1770/1982), Humboldt (1990) sostiene que del mismo modo que el hombre, en el transcurso del tiempo, ha ido desarrollando diversos atributos biológicos, ha ido desarrollando también la capacidad innata del lenguaje. Esto justificaría la semejanza entre las estructuras de los lenguajes.

Las investigaciones de Darwin (1872/1984: 143), sobre la expresión de las emociones en el hombre y los animales, recogidas en su obra del mismo nombre, le llevan a manifestar que el lenguaje mímico no es exclusivo de la raza humana. Todas las especies animales se comunican mediante gestos y emisiones de gritos y sonidos de todo tipo. Gran número de especies de monos expresan el terror lanzando gritos penetrantes, expresan ira cuando se les molesta, emiten sonidos de alegría cuando se les trata cariñosamente, otro tipo de sonidos peculiares cuando sientes celos, es decir, cuando se prodigan atenciones a otro mono en presencia de ellos.

Darwin (1872/1984: 93) ve en el canto de los pájaros cierto número de rasgos analógicos a aquellos del lenguaje humano. Todos los pájaros de una misma especie comparten los mismos sonidos para expresar sus emociones; son los padres quienes transmiten sus cantos a los más jóvenes. Darwin sustenta la hipótesis de que el canto ha precedido a la palabra y que, a partir de entonces, es utilizado como instrumento de seducción.

Zaborowski (1884: 36) se apoya en la teoría evolutiva para señalar que, al hablar, durante millares de años, el hombre ha llegado a la potencia relativa de articulación que hoy posee. Hubo un tiempo en que los sonidos y ruidos que articulaba eran muy poco numerosos para alcanzar la formación de las palabras de las lenguas más pobres que conocíamos. No obstante, afirma que no se puede tratar el tema con rigor científico, dado que no se dispone de la correspondiente documentación.

Zaborowski (1884: 85) sustenta la teoría de que el hombre ha adquirido lentamente, y como consecuencia de numerosas circunstancias, los sonidos y ruidos articulados necesarios al lenguaje. Añade que esta es una facultad que se desarrolla por la acción del medio, como las demás. Al mismo tiempo, queriendo atraer y encantar al otro sexo, por la variedad y la melodía de las emisiones de su voz, intenta reproducir exacta y completamente todos los ruidos que oye; su voz toma las gradaciones más delicadas y la más rica variedad de entonaciones.

II.4.1.6. Teoría del origen innato del lenguaje

Noam Chomsky (1977) se opone totalmente a la teoría darwinista del origen del lenguaje. Considera que el lenguaje surge de modo endógeno y sobre bases innatas muy específicas. Y se apoya en un ejemplo muy claro. Si un niño tuviese que aprender la lengua que llega a dominar a los tres años de edad, aproximadamente, el aprendizaje sería sencillamente imposible, dada la riqueza y complejidad de cualquier sistema lingüístico. La deducción a la que llegó Chomsky es que el niño está biológicamente equipado para desarrollar el conocimiento de la gramática: la adquisición del lenguaje es de naturaleza endógena y de índole innata.

Para Chomsky (1977), el lenguaje humano es el soporte del pensamiento y no está sometido al control de ningún tipo de estímulos:

> El lenguaje del hombre no es un simple reflejo, instintivo o condicionado, y no responde únicamente a sensaciones de dolor, de hambre o de alegría. [...] El hombre posee una facultad propia de su especie, un tipo de organización intelectual única, que no puede ser atribuida a órganos periféricos, ni ligada a la inteligencia general. Chomsky (1977: 17).

Para Chomsky (2000), el lenguaje no es algo que simplemente aprendemos, sino algo que acontece en nosotros con grandes dosis de autonomía innata. La adquisición del lenguaje no consiste en algo pasivo, sino en el desarrollo autónomo de una capacidad genética, propia de la especie humana.

Beorlegui (2006) señala la doble dimensión, innata y aprendida, del lenguaje humano:

> Un rasgo que nos distingue de las demás especies animales es nuestra condición de animales bio-culturales. Somos biología, pero transformada por la cultura. […] El ser humano es una síntesis de biología y cultura, no siendo fácil determinar la parte correspondiente a cada una de las dos dimensiones. Beorlegui (2006: 140).

Beorlegui (2006: 146) señala dos teorías sobre el origen del lenguaje: el *continuismo* o *gradualismo* y el *saltacionismo* o *rupturismo*. Esta segunda tesis representa la postura de Chomsky que ya hemos comentado. [14]

II.4.1.7. Teoría del continuismo y gradualismo

La teoría continuista plantea que todas las características de la especie humana (desde las biológicas hasta las más culturales y espirituales) tienen antecedentes en las especies animales anteriores. Esta teoría defiende que, de forma gradual, el proceso evolutivo ha ido produciendo mejoras en las diferentes especies animales, sin que se dieran saltos cualitativos significativos. Defensores de esta teoría son La Mettrie (1748/1865) y Dawkins (1986/1995), entre otros.

[14] Esta tesis del *saltacionismo o rupturismo* defiende que la capacidad innata que poseemos para el lenguaje no surgió en función de una mejora evolutiva, sino como fruto y consecuencia del acomodo de la reestructuración de la masa encefálica dentro del entorno del cráneo" (Beorlegui (2006: 146).

En relación al lenguaje, esta teoría justifica su origen innato, como una consecuencia de la acumulación de capacidades (estructuras neuroanatómicas) de base genética, cambios cerebrales, transformaciones de la laringe y de todo el aparato fonador, y una serie de factores ambientales y culturales que orientarían el proceso evolutivo hacia la adquisición del lenguaje.

La pregunta que subyace es cómo adquirió la especie humana la capacidad lingüística innata. Lieberman (1973) reconoce que no existen fósiles que faciliten situar en el tiempo su inicio, aunque, ateniéndose a las investigaciones existentes, solo el *homo sapiens* actual (el hombre de Cro-Magnon) poseería el lenguaje articulado. Pinker y Bloom (1990) señalan que la adquisición de la capacidad lingüística se habría producido a través de un proceso de adaptación, en respuesta a necesidades de la especie y no como consecuencia de un proceso de reorganización cerebral, como afirma Chomsky (1977).

Beorlegui (2006:162) considera que la capacidad lingüística de los humanos es consecuencia de un largo y complicado proceso evolutivo, en el que se da una continuidad, a la vez que una ruptura cualitativa con los modos de comunicación existentes en las diversas especias animales. Beorlegui (2006: 162) no se muestra partidario de defender la continuidad ni la ruptura y diferenciación absoluta, sino que se decanta por una síntesis de ambas. Visto así, la aparición de la capacidad lingüística en la especie humana fue resultado de un proceso emergente.

II.4.1.8. Teoría del saltacionismo o rupturismo

Frente a la teoría del continuismo o gradualismo surge un grupo de investigadores que defienden la teoría del saltacionismo o rupturismo. Sus posiciones se basan en que no aceptan que las cualidades mentales de la especie humana sean mera continuidad del proceso evolutivo biológico. Entre los pensadores que se posicionan al lado de esta teoría tenemos a Chomsky (1977) y sus seguidores.

Para Chomsky (1993), la capacidad lingüística del ser humano no es consecuencia de una presión progresiva del ambiente, en búsqueda de una mayor

eficacia selectiva, sino de un reacomodo de la estructura cerebral, fruto de una dinámica muy compleja (Beorlegui, 2006: 156).

Chomsky (1993) entiende que la aparición de la capacidad lingüística en el ser humano tuvo lugar cuando, estando ya en posesión de la capacidad mental, se produjo un reacomodo del cerebro que le dotó de la facultad de hablar.

El origen del lenguaje es un tema abierto y de gran interés. Son numerosas las teorías que han surgido, desde perspectivas diferentes, sobre su nacimiento y desarrollo. En nuestro trabajo de investigación sólo hemos acogido un número reducido de estas teorías. Las hemos seleccionado atendiendo a la amplitud de perspectivas que presentan y a la información que nos pueden aportar, como punto de partida para una reflexión más profunda sobre el tema. Las investigaciones arqueológicas, el estudio de los fósiles, los adelantos de la medicina y, en general, todas las vías de exploración de la ciencia unificadas están abiertas a nuevas y continuas investigaciones que, en un futuro próximo o lejano, pueden arrojar nueva luz sobre la vida del hombre y el desarrollo de esa capacidad extraordinaria que nos define como seres singulares.

II. 5. LA CELESTINA

AREÚSA: *Su plazer es dar bozes, su gloria es reñir*. (*La Celestina,* II, IX: 43)

Es cosa habitual que, antes de iniciar el estudio de una obra literaria, se comience por presentar a su autor. En el caso de *La Celestina,* dadas las lagunas existentes sobre su autoría, sobre si fue obra de uno, dos e, incluso tres autores, hemos de recurrir a las fuentes que nos ayuden a esclarecer este enigma.

Afirma Gilman ((1974: 17) que si *La Celestina* estuvo en peligro de no llegar a ser una de las obras clásicas de la literatura europea fue, sin lugar a dudas, por culpa del propio Fernando de Rojas.[1] Norton (2001: 55) define *La Celestina* como un caso único en la literatura medieval y renacentista, un auténtico *best-seller*. El auge de la imprenta en nuestro país facilita su difusión. En el año 1490, dos grupos de impresores centro-europeos se establecen en Sevilla, por invitación real, para dar continuidad a talleres que habían dejado de funcionar (Norton, 2001: 48). Las diez primeras ediciones de la obra se suceden de forma vertiginosa. La situación política, con el reinado de Carlos I de España y V de Alemania, facilita su expansión por todas las ciudades del Imperio. *La Celestina* es traducida a las

[1] Al referir la génesis de la obra lo hizo con tal misterio que sucesivas generaciones de lectores han dudado, no sólo de la identidad de su autor, sino –duda mucho más corrosiva- de la obra misma. La Carta y los versos que preceden al texto ponen en entredicho la unidad de la *Celestina* y hasta el acto de su creación. Por eso, el conjunto cada vez mayor de estudios y discusiones que, como los «peces pilotos» al tiburón, acompañan a la obra maestra, suscita enormes dificultades y mutuas discrepancias. La atención de los investigadores, desviada de los valores y problemas literarios, ha debido concentrarse una y otra vez en hipótesis sobre la paternidad de las diferentes partes y del conjunto de la obra. No cabe duda, aunque sea triste confesarlo, que si Rojas hubiese mantenido el anonimato o si, por el contrario, hubiese definido terminantemente su papel de autor, *La Celestina* contaría hoy con muchos más admiradores. (Gilman, 1974: 17).

primeras lenguas europeas. Su situación de esplendor se mantiene, ininterrumpidamente, hasta la primera mitad el siglo XVII, época en que comienza a decaer para volver a surgir con nuevo ímpetu en el siglo XX.

En la actualidad, la fascinación por *La Celestina* se mantiene, dando pie a otras manifestaciones artísticas como son la ópera, el ballet, el cine, la poesía y nuevas ediciones y traducciones (Snow (2001: 57). Se suceden las ediciones dentro y fuera de España. En relación a las sucesivas investigaciones, señala López- Ríos (2001: 9)[2] que son más de tres mil los estudios realizados.

II.5.1. Primeras ediciones de *La Celestina*

La primera edición conocida de *La Celestina* es la de Burgos de 1499. Siguiendo las investigaciones de Cejador (1945: XIV), hubo al menos una edición anterior. Se tiene constancia de ella por las referencias que da el autor en su edición de Burgos de1499.

Con el fin de dar una información, lo más completa posible, sobre las sucesivas impresiones de la obra, dividiremos este apartado en dos grupos: a) supuestas ediciones desaparecidas y b) ediciones conocidas.

II. 5.1.1. Supuestas ediciones desaparecidas

La frase que aparece en la edición de Burgos de 1499 y que dice "*Con los argumentos nuevamente*[3] *añadidos"* hace suponer que hubo, al menos, una edición anterior de la que no nos ha llegado ningún ejemplar.

En la Introducción a su edición de *La Celestina,* Cejador (1945) señala que esta supuesta primera edición se iniciaba del siguiente modo[4]:

> Síguese la comedia de Calisto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas

[2] López-Ruiz, en su Introducción a la obra *Estudios sobre La Celestina,* de la que es editor, anuncia que el profesor Joseph Snow está a punto de realizar una publicación sobre la *Celestina* con unas tres mil referencias bibliográficas. Este dato nos da una idea del interés que ha despertado entre los investigadores esta obra.

[3] El subrayado es nuestro.

[4] Este es el inicio de la edición de Sevilla de 1501 y se ha conservado en las posteriores.

> llaman e dizen ser su dios. Assi mesmo fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas e malos lisongeros sirvientes. (Cejador: 1945: VIII).

Añade Cejador (1945: XVI) que, siempre en el marco de las suposiciones, la obra perdida podría haber finalizado con un *explicit* con la fecha y lugar de la impresión.

II.5.1.2. Ediciones conocidas

Sobre las primeras impresiones de *La Celestina*, son pioneros y muy valiosos los tres estudios realizados por Foulché-Delbosc,[5] publicados en la *Revue Hispanique.*

II.5.1.2.1. Edición de Burgos de 1499

La primera edición de la obra aparece en Burgos[6] en el año 1499, realizada en la imprenta de Fadrique de Basilea. El único ejemplar que se conserva, denominado *Herber*[7], en honor a su primer dueño, carece de la primera página[8] (Gilman, 1974: 18). Es probable que llevara, en la primera cara, el nombre de la obra y, en el reverso, el nombre de su autor y la fecha de edición.

Esta edición consta de dieciséis actos, cada uno de ellos precedido de un argumento, y de un argumento general de la obra.

Siguiendo a Cejador (1945, IX), el inicio de esta edición dice exactamente:

> Comedia de Calisto y Melibea. Con sus argumentos nuevamente añadidos; la qual contiene demás de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales e avisos muy necessarios para mancebos, mostrandoles los engaños que estan encerrados en sirvientes y alcahuetas.

---

[5] Raymond Foulché-Delbosc, «Observations sur la *Celestine*», I-III *Revue Hispanique 7* (1900), pp. 28-80; 9 (1902), pp. 171-199; y 78 (1930), pp. 544-599.

[6] La primera edición que se conserva de *La Celestina* es la impresa en Burgos en 1499, en la imprenta de Fadrique de Basilea. Se conserva un ejemplar único e incompleto de esta edición en la Hispanic Society of America en Nueva York.

[7] Señala Cejador que este ejemplar llamado *Herber*, es el reproducido por Foulché- Delbosc y Huntington.

[8] Este dato lo toma Gilman(1974), según hace contar en nota a pie de página, de la edición crítica de la *Comedia* hecha por Foulché-Delbosc, «Bibliotheca Hispanica», Mâcon, 1900.

Snow (2001: 57) señala que esta edición de Burgos de 1499, viene ilustrada con 17 xilograbados, uno por acto y uno repetido, descontando el del inicio, que supuestamente aparecería en la portada, página que nos falta.

II.5.1.2.2. Edición de Todelo de 1500 y edición de Sevilla de 1501

En el año 1500, la obra es editada en Toledo.[9] En el año1501, en Sevilla[10]. Ambas ediciones son similares y presentan grandes cambios en relación a la edición de Burgos de 1499. Ambas llevan el título de *Comedia de Calisto y Melibea* y presentan varios añadidos: a) una *Carta* de "El auctor a un su amigo"; b) once octavas acrósticas de arte mayor; c) el argumento general de la obra; d) un argumento inicial en cada acto; e) los dieciséis actos; y f) seis octavas finales. Conservan el *incipit* de la edición de Burgos de 1499.

En la *Carta* de "El auctor a un su amigo" el escritor nos hace caer en la cuenta del secretismo que rodea la autoría de la obra. Sin descubrir su personalidad, nos dice que él es el continuador de una obra iniciada por otro, cuya identidad desconoce, señalando que es una persona a la que admira profundamente. Se trata de alguien de gran prestigio, desde el punto de vista literario, a quien reconoce una formación especial: "¡Gran filósofo era!" Añade que, puesto que éste oculta su identidad, no pretenderemos que él descubra la suya. Puntualiza que encontró el primer acto por casualidad y que, a partir de éste, decidió escribir los quince restantes. Las seis octavas finales son obra del editor Alonso de Proaza.[11] Este ejemplar de Sevilla, similar al de Toledo, fue reeditado por Foulché-Delbosc en 1900.

II.5.1.2.3. Edición de Sevilla de 1502

Cejador (1945: XIV) hace referencia a una nueva edición en Sevilla en el año 1502, que presenta las siguientes variantes en relación a la edición anterior: a)

[9] Se conserva un ejemplar único y completo de esa edición en la Biblioteca Bodmeriana en Coligny-Ginebra (Alborg, 1981).
[10] Se conserva un ejemplar único y completo de esta edición en la Biblioteca Nacional de París.
[11] Alonso de Proaza, catedrático de retórica en la Universidad de Valencia, corrector editorial y poeta. Esto justifica que en sus ediciones se permita ciertos «lujos», es decir, añadir textos que aclaren el contenido de las obras que edita.

el cambio de título, ahora la obra se llama *Tragicomedia;* b) se ha añadido a la obra cinco actos, pasando a tener veintiún actos; c) se ha añadido un *Prólogo;* d) se han hecho supresiones e interpolaciones en el interior de los actos y e) se ha modificado la información de la *Carta.*

Los cinco actos añadidos aparecen con el título de *Tratado de Centurio.* Estos cinco actos no se han añadido al final de la obra sino a continuación del acto XIV. Por tanto, los que en las tres ediciones anteriores llevaban el título de actos XV y XVI pasaron a ser los actos XX y XXI.

En cuanto a la modificación de la *Carta*, se ha añadido información nueva que, lejos de dar claridad al tema de la autoría, se presta a mayores confusiones. Sugiere la *Carta* que el primer acto pudo haber sido obra de Juan de Mena o de Rodrigo Cota. Menéndez y Pelayo (1899) niega categóricamente esta afirmación, afirmando que fue obra de Fernando de Rojas.

La atribución del primer acto a uno de estos dos escritores está hoy prácticamente descartada. Sin embargo, la aceptación de la doble autoría ha sido, y sigue siendo, un tema muy debatido, no existiendo un pensamiento común en torno al hecho[12]. Menéndez y Pelayo (1899: XXV) afirma que hay una extraordinaria unidad de pensamiento en toda la obra y que sería un milagro literario pensar que dos personas hubiesen podido compenetrarse hasta el punto de realizar, conjuntamente, una obra tan compleja y tan completa como la que nos ocupa.

II.5.1.2.4. Edición de Zaragoza de 1505

La edición de Zaragoza de 1507, *Tragicomedia* hoy desaparecida, es el texto base elegido por Dorothy Severin[13] para su edición de *La Celestina.* Añade Severin (1985: 45) que, para suplir los pasajes de los que adolece, ha utilizado la *Comedia*, editada en Toledo en 1500, y la *Tragicomedia* de Valencia de 1514.

[12] En la actualidad, salvo excepciones, la crítica acepta las palabras de Rojas, admitiendo la doble autoría de la obra.

[13] Tomada como texto base en Fernando de Rojas, *La Celestina,* ed. D. S. Severin, Madrid, 1987.

Afirma Snow ((2001: 58) que esta edición no contiene ilustraciones, aunque pudo haber tenido una en la portada.

II.5.1.2.5. Otras ediciones entre 1510 y 1529

Las investigaciones de Norton (1966: 39-70) señalan que seis ediciones que, en un principio, se consideraron editadas en 1502, realmente vieron la luz entre los años 1510 y 1529. Una de ellas fue realizada en Toledo, otra en Salamanca y cuatro en Sevilla. Desconocemos el orden de aparición de las mismas. Cinco de ellas llevan el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y la sexta, correspondiente a una de las ediciones sevillanas, lleva el título de *Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina.* En cuanto a su contenido, es el mismo que figura en la edición de Sevilla de 1502. Menéndez y Pelayo (1899: V) señala que el *British Museum* de Londres posee un ejemplar de la edición de Salamanca de 1502.

II.5.1.2.6. Edición de Valencia de 1514[14]

Menéndez y Pelayo (1899: IV) y Cejador (1945:X) coinciden en señalar que la edición de Valencia de 1514 es reproducción de una edición de Salamanca de 1500. En la Introducción de su edición de *La Celestina*, señala Menéndez y Pelayo (1899: IV) que, en la Biblioteca Nacional de Madrid, se conserva un ejemplar de la edición de Valencia de 1514: "ejemplar adquirido en la venta de Salvá y el más antiguo de los que él tenía". Salvador Miguel (2001:84) señala que, en esta edición, no figura el acto de *Traso.* Este acto figura por primera vez en la edición de Toledo de 1526 y se incluye entre los actos XVIII y XIX. Este acto se incluirá, al menos, en seis ediciones, entre 1515 y 1560. En la actualidad, la obra consta de XXI actos.

[14] Esta edición de Valencia de 1514 fue reproducida en Vigo en 1900 por Eugenio Krapf. Sobre estas ediciones y la edición de Foulché-Delbosc de 1902, Cejador realiza su edición de 1945. Nuestro trabajo de investigación lo hemos realizado con esta edición.

Proceso de creación de *La Celestina*				
Nª ed.	**Lugar y fecha de edición**	**Estructura**	**Título**	**Autor**[15]
1	Burgos[16] 1499	falta la primera página *incipit* XVI actos el argumento general argumento en cada acto	*Comedia de Calisto y Melibea*	anónimo
1	Toledo 1500	*Carta: El auctor a su amigo*[17] XVI actos once octavas acrósticas el argumento de la obra argumento en cada acto seis octavas finales[18]	*Comedia de Calisto y Melibea*	anónimo
1	Sevilla[19] 1501			anónimo
4	Sevilla 1502 editadas entre 1507/1512	XXI actos *Carta* (retocada)[20] *Prólogo*[21] supresiones e interpolaciones[22] 3 octavas finales[23] más: (*"Concluye el autor"*)	*Tragicomedia de Calisto y Melibea*	anónimo
			Tragicomedia de Calisto y Melibea	
			Tragicomedia de Calisto y Melibea	
			Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina	
1	Salamanca 1502 editadas entre 1510/1529	XXI actos *Prólogo* supresiones e interpolaciones *Carta* (modificaciones)	*Tragicomedia de Calisto y Melibea*	anónimo
1	Zaragoza 1507	XXI actos *Prólogo* supresiones e interpolaciones *Carta* (modificaciones	*Tragicomedia de Calisto y Melibea*	anónimo
1	Valencia[24] 1514	XXI actos *Prólogo* supresiones e interpolaciones *Carta* (modificaciones)	*Tragicomedia de Calisto y Melibea*	anónimo

Figura: 12 *Primeras ediciones de La Celestina.*

[15] Autor de los actos de la *Comedia* y de la *Tragicomedia.*
[16] Edición reproducida por Foulché- Delbosc y Huntington (Cejador, 1945: VIII).
[17] En esta primera *Carta* no se nombra ni a Mena ni a Cota. (Cejador: 1945: IX).
[18] Las seis octavas finales son obra del editor Alonso de Proaza. (Cejador: 1945: IX).
[19] La edición de Sevilla se la debemos a Alonso de Proaza. Esta edición se hizo sobre la de Burgos de 1499. Fouché- Delbosc hace una reproducción de la misma en el año 1900. (Cejador, 1945: IX).
[20] En esta *Carta* el autor hace referencia a Mena y a Cota como posibles autores del primer acto.
[21] La autoría del *Prólogo* también encierra un secretismo.
[22] En su edición de 1945, Cejador presenta las interpolaciones en letra cursiva.
[23] Las tres octavas añadidas son obra del editor Alonso de Proaza. (Cejador, 1945: XIV).
[24] Edición reproducida Eugenio Krapf en Vigo en el año 1900. La edición de Cejador (1945) es reproducción de la Valencia de 1514 y de Vigo de 1900.

II.5.1.2.7. Ediciones posteriores

Las investigaciones de Alarcón Benito (1998:7) ponen de manifiesto que, desde la edición de Burgos de 1499 hasta el año 1900, *La Celestina* ha sido traducida: 15 veces al italiano, 4 al alemán, 15 al francés, 4 al holandés, 7 al inglés, 1 al latín y 1 al austríaco.

II.5.2. Sobre la autoría de la obra

Cejador (1945: XXIII), en su Introducción a su edición de *La Celestina* de 1945, nos informa de unas investigaciones realizadas en el año 1902 por Serranos y Sanz, catedrático de la Universidad de Zaragoza. Fruto de sus investigaciones, Serranos y Sanz descubre la existencia de dos procesos de la Inquisición de Toledo que prueban que, entre 1518 y 1525, vivía un bachiller llamado Fernando de Rojas. En dichos documentos se recoge que fue el autor de la obra que hoy conocemos con el nombre de *La Celestina.*

II.5.3. Biografía de Fernando de Rojas[25]

Según consta en la *Historia de Talavera*, escrita en 1636 por el licenciado Cosme Gómez Tejada de los Reyes, Fernando de Rojas nace en Puebla de Montalbán. Del mismo modo, en las *Relaciones geográficas*, compuestas durante el reinado de Felipe II a partir de 1574, se pone de manifiesto que el "Bachiller Rojas" es oriundo de Puebla de Montalbán. No existe una información fiable que determine la fecha de su nacimiento, siendo varias las cifras que se barajan en torno a este hecho: 1468, 1476 y 1475. Tampoco se tiene constancia de la fecha exacta de su muerte, situándose ésta entre los días 3 y 8 de abril de 1541. (Cejador, 1945: XXIV).

Nace Rojas en el seno de una familia de judíos conversos, según se desprende de diversas investigaciones. La ascendencia judía de Rojas está recogida en diversos documentos.

[25] Para la biografía de Fernando de Rojas nos remitimos a: CEJADOR FRAUCA, J. (1945). Fernando de Rojas. *La Celestina.* Madrid. Espasa Calpe. 3ª ed. pp. XXIV-XXXVIII.

Rojas estudia Leyes en la Universidad de Salamanca, obteniendo el título de bachiller alrededor del año 1497, fecha en la que retorna a su ciudad natal. De su estancia y estudios en esta ciudad, tenemos constancia por su propio testimonio, recogido en unos versos de arte mayor acrósticos situados al inicio de *La Celestina,* con el título "El Autor excusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara":

> Yo vi en Salamanca la obra presente;
> movíme [a] acabarla por estas razones:
> es la primera, que estó en vacaciones;
> la otra, imitar la persona prudente...

En 1507, como consecuencia de un altercado surgido con un noble de la localidad, por una cuestión de impuestos, se traslada a Talavera de la Reina, ciudad en la que se casa y vive hasta su muerte. De su matrimonio con Leonor Álvarez nacen cuatro hijos y dos hijas.

En 1508 toma posesión de la alcaldía de Talavera de la Reina, según aparece documentado en los libros de Acuerdos del Ayuntamiento (Valverde Azula, 1992). Ocupa el cargo de alcalde (su función consiste en dictar sentencias en pleitos civiles) y también el de letrado, oficio que ejerce durante un periodo dilatado de tiempo, al menos hasta 1538.

Los estudios judiciales realizados por Serrano y Sanz (1902) recogen el dato de un proceso inquisitorial contra Diego de Oropesa (Toledo, 1517-1518). Fernando de Rojas figura entre los testigos de descargo en el desarrollo de dicho proceso judicial.[26] Posteriormente, en el año 1525, la Inquisición de Toledo instruye un proceso contra Álvaro Montalbán, acusándole de judaizante. En su defensa éste declara bajo juramento que tiene una hija llamada «Leonor Álvarez, mujer del bachiller Rojas que compuso Melibea, vecino de Talavera». Cuando los inquisidores autorizan a Montalbán a nombrar un abogado que actúe en su defensa, éste nombra como letrado "al bachiller Fernando de Rojas, su yerno, vecino de Talavera, que es converso". Pero la Inquisición rechaza su petición y le

[26] Para la información sobre los estudios judiciales realizados por Serranos y Sans (1902) ver: Cejador y Frauca J. 1945: *Fernando de Rojas. La Celestina.* Madrid, Espasa Calpe. p. XXII-XXVI.

pide que nombre para su defensa a otra persona "syn sospecha" (M. Serrano y Sanz, 1902). Esta recusación ha sido interpretada de diversos modos. Lida de Malkiel (1970) la justifica por la precaria ortodoxia que se suponía en un converso como Rojas. Américo Castro (1965) y Stephen Gilman (1970) comparten el mismo pensamiento. Por el contrario, Otis H. Green (1947) no comparte este dato, argumentando que Rojas nunca fue sospechoso de judaísmo y que fue recusado sólo por el hecho de que el tribunal no podía admitirle como abogado de su suegro. El hecho de que Montalbán nombrase a Rojas como su abogado y señalase su matrimonio con su hija era una forma de demostrar que él también estaba limpio de toda mancha, al igual que su yerno, quien contaba con una excelente reputación (Otis H. Green, 1947). Del contenido de estos dos procesos inquisitoriales se desprende que Rojas, nacido judío y convertido al cristianismo, era jurista de profesión.

En ningún momento Rojas ocultó su condición de judío converso, ni fue molestado nunca por la Inquisición. Su matrimonio con Leonor Álvarez, hija de un converso sospechoso como fue Álvaro Montalbán, dan muestras de que Rojas se mantuvo siempre unido a los de su linaje. A pesar de su condición de judío converso, Rojas alegó siempre el rango de hidalguía. La doble condición de converso e hidalgo no es incompatible, señala Otis H. Green (1947). Según explica Gilman (1978), los Rojas pretendían descender de un hidalgo venido de Asturias. El propio Fernando de Rojas se decía hijo de un tal Garci González de Rojas, hidalgo asturiano, hecho que no parece ser cierto. Lo que sí se pone de manifiesto es que Rojas, fiel a la época que le tocó vivir, tenía especial interés en acreditar su "limpieza" e hidalguía. A finales del siglo XVI, y como consecuencia de un pleito sostenido por un miembro de su familia –un nieto de Fernando de Rojas, en 1584, exige la "Probanza" como muestra de su hidalguía– al reconstruir el árbol genealógico, el fiscal afirmó que el Bachiller Rojas no había sido hijo del anteriormente mencionando García González, sino de un tal Hernando de Rojas condenado por judaizante en 1488 (Gilman, 1978: 352).

Rojas hace testamento en Talavera de la Reina el día 3 de abril de 1541, muriendo pocos días después. Cinco días después, el 8 de abril, su mujer comienza el inventario de sus bienes, especialmente de sus libros. Amortajado con

el hábito franciscano, recibe sepultura en la iglesia del convento de monjas de la Madre de Dios de dicha localidad, por ser miembro de su Congregación. Este dato es corroborado en marzo de 1936 por el diplomático Careaga quien descubre su tumba en la iglesia de dicho monasterio. En marzo de 1968, los restos de Rojas son exhumados en presencia de Fernando del Valle Lersundi (Careaga, 1938: 203).

Poseedor de una extensa y completa biblioteca –además de libros jurídicos y científicos, ésta contenía las obras de Cicerón, Los Evangelios, los *Triunfos* de Petrarca, los *Proverbios* del Marqués de Santillana y la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, entre otras muchas obras literarias– Rojas lega ésta a su hijo primogénito.

En la actualidad, la mayoría de los críticos aceptan a Fernando de Rojas como el único autor de los actos II al XVI de la *Comedia*, aceptando que fue el continuador de una obra que, desde el primer momento, captó su atención. En consecuencia, son mayoritarios los estudios que se decantan por la admisión de la doble autoría en relación al texto de la *Comedia*. Esto nos lleva a reflexionar sobre la circunstancia de que el acto primero haya sido el único respetado en su integridad, no produciéndose en él ningún tipo de retoques ni cambios.

Podemos concluir este apartado diciendo que el cuerpo central de *La Celestina* (los veintiún actos de la *Tragicomedia*) presenta tres periodos diferentes de redacción. Podría ser obra de un mismo autor en tres etapas sucesivas de su vida, o el resultado de tres plumas extraordinarias –estéticamente y metafóricamente hablando–. Todas las hipótesis expuestas pueden ser posibles.

II.5.4. Sobre la doble autoría de la obra

II.5.4.1. Siglos XVI y XVII.

Durante los siglos XVI y XVII nadie dudó, al parecer, de la autenticidad de las afirmaciones del autor que, desde su anonimato, aseguraba la existencia de una doble autoría. En relación a este hecho, fue decisiva la posición de Juan de Valdés en su *Diálogo de la Lengua: "*Celestina, me contenta el ingenio del autor

que la comenzó, y no tanto el del que la acabó" (Alborg, 1981: 540). Pero en los siglos sucesivos las suposiciones se reparten en torno a las dos hipótesis.

II.5.4.2. Siglos XIX y XX

Blanco White (1824: 226) señala que "toda la Celestina era paño de la misma tela" y que "ni el lenguaje ni el sentimiento ni en nada en cuanto se distingue a un escritor de otro, se halla la menor variación".

González Aguejas (1894: 78-103) considera que toda la primitiva *Comedia* es obra de un mismo autor y atribuye a Fernando de Rojas la autoría del acto I y de los XV siguientes. Difiere de Blanco White (1824) al considerar que los cinco actos añadidos no son estilísticamente integrables en el resto de la obra, por lo que considera que deben haber sido escritos por otro autor. Ticknor (1879) insiste en atribuir el acto I a Cota. Fernández de Moratín (1830) escribe:

> El que examine con el debido estudio el primer acto y los veinte añadidos, no hallará diferencia notable entre ellos, y si nos faltase la noticia que dio acerca de esto Fernando de Rojas, leeríamos aquel libro como producción de una sola pluma". (Fernández Moratín, 1830: 88).

Foulché-Delbosc (1902a:185), como fruto de sus sucesivas investigaciones, llega a la conclusión de que la *Comedia* de dieciséis actos constituye una unidad artística perfecta, y de que las afirmaciones de la *Carta* preliminar son del todo falsas y engañosas.

Menéndez y Pelayo (1942: 247) sostiene la tesis del autor único en la versión de la *Comedia.* Considera que el primer acto y los quince restantes son obra del mismo autor. Argumenta su postura señalando "la unidad de pensamiento, la unidad estilística y la estrechez que existe en la trama de la obra" Menéndez y Pelayo (1899: XXI).

Castro Guisasola (1924:188) hace un profundo análisis de las fuentes de *La Celestina* y considera muy significativa "la existencia de una diferencia profundísima en cuanto a las fuentes utilizadas en el acto primero y los otros veinte." Se pronuncia a favor de la doble autoría y señala a Rojas como el autor de los quince últimos actos de la *Comedia* y de las correcciones de la obra.

Giusti (1943) sostiene la unidad de la autoría, señalando que no encuentra ninguna diferencia estilística significativa entre los actos originales y los añadidos.

Cejador (1945: XII) reconoce sólo un autor para los dieciséis actos de la Comedia. Una obra que presenta en su totalidad una gran unidad de plan, de argumento, caracteres, estilo y lenguaje. Señala, además, que el autor de los versos acrósticos dejó en ellos constancia de que: "El bachiller Fernando de Rojas acabó la comedia de Calisto y Melibea y fvé nacido en la puebla de Montalbán".

McPheeters (1956), se posiciona en la postura de la unidad de la autoría, considerando que la aportación de Proaza fue la de "un corrector concienzudo" y nada más. Unos años más tarde se reitera en esta misma posición, añadiendo que "En ninguna parte de *La Celestina* encontramos las peculiaridades estilísticas de Proaza" (McPheeters, 1961:202).

Menéndez y Pidal (1950) sí ve algunas diferencias entre el acto I y los siguientes. Señala la existencia de ciertas formas arcaizantes y el uso de adjetivos adverbiales latinos en el acto I, rasgos estilísticos que no encuentra en los actos siguientes. Añade que "es una arbitrariedad hipercrítica el seguir hoy negando la diversidad de autor para el primer acto" (Menéndez y Pidal, 1950: 9-24).

Lida de Malkiel (1962) expone que, si el acto I es de un autor desconocido, los II-XVI de la primitiva *Comedia* corresponden a Rojas, mientras que los añadidos en la *Tragicomedia* son, con toda probabilidad, "fruto de colaboración entre Rojas y varios amigos letrados". (Lida Malkiel, 1962: 11-26).

Gilman (1974:22) fluctúa entre las dos opiniones. Aunque acepta la afirmación que hace Rojas en su C*arta*, admite también la posibilidad de que la obra haya sido escrita en su totalidad por él mismo en dos etapas de su vida. Correspondería a la etapa de juventud la realización del primer acto, escribiendo los actos restantes unos años después.

II.5.5. Autoría de los añadidos e interpolaciones

Al misterio de la autoría de los dieciséis actos de la *Comedia*, hay que añadir el misterio que rodea a los añadidos a la obra. Siempre en el terreno de las suposiciones, cabría preguntarse si el autor de la *Comedia* lo fue también de los

argumentos añadidos, de la *Carta* de "El auctor a un su amigo", de los versos acrósticos, del *Prólogo*, de las octavas finales, de los cinco actos añadidos en la versión de la *Tragicomedia*, del acto de Traso y de las interpolaciones realizadas en el corpus de la obra. Interpretando el contenido de la *Carta*, observamos que existen ciertas contradicciones que nos llevan a suponer la presencia de una tercera persona, en el caso de que admitamos la doble autoría en la composición de los dieciséis actos de la *Comedia*. A este triple enigma ha respondido la crítica de manera muy diferente.

II.5.5.1. Los argumentos

Como resultado de diversos estudios sobre el tema, estamos en disposición de aceptar que hubo una edición primitiva, anterior a la de Burgos de 1499, en la que no figuraban los argumentos. Si nos ajustamos a lo expresado por el autor de la *Carta*, los argumentos no figuraban en la obra inicial. Es decir, que podemos interpretar que fueron añadidos por los editores. Esta interpretación nos la explica claramente Cejador (1945), quien señala que el primer añadido a la obra, es decir, *los argumentos* –el general y el que se presenta al inicio de cada acto- no son del autor.[27] Para hacer esta afirmación, Cejador (1945) se basa en las palabras "con los argumentos nuevamente añadidos" que aparecen en las ediciones de 1500 y 1501. Esta aclaración no sabemos si figuraría en la edición de Burgos de 1499, pues al faltarle la primera página no nos consta. No obstante, los argumentos ya se incluyen en ella. Por tanto, cabe suponer que este enunciado se copió de esta edición y que hubo otra anterior en la que no figuraban los argumentos. Señala que, en el *Prólogo*, que aparece por primera vez en la versión de la *Tragicomedia*, Rojas rechaza la responsabilidad de los "argumentos" que resumen la acción de cada acto, atribuyéndolos a la mano del impresor.

[27] Nos remitimos a: Cejador y Frauca J. 1945: *Fernando de Rojas. La Celestina.* Madrid, Espasa Calpe. p. XXII-XXXVI.

II.5.5.2. Carta de *El auctor a un su amigo*

Podemos cuestionarnos si el autor de la *Comedia* lo fue también de la *Carta* introductora a la obra. Su lectura, lejos de aclararnos las ideas, nos sumerge en un mar de contradicciones. La *Carta*, que aparece por primera vez en las ediciones de Toledo de 1500 y de Sevilla de 1501, es retocada posteriormente, sufriendo unos añadidos que, lejos de aclarar la autoría de la obra, la enredan y la vuelven más enigmática. En la *Carta* de las ediciones de la *Comedia*, no se nombra a Mena ni a Cota. Estos son nombrados, por primera vez, en las ediciones de la *Tragicomedia.*

Foulché-Delbosc (1902:186) afirma que la *Comedia* y la *Carta* no salieron de la misma pluma. Mucho de lo expresado en la *Carta*, dice, es un artificio, como lo es el considerar la obra escrita en sólo quince días.

Menéndez y Pelayo (1942: 247) sostiene que la *Carta* no fue escrita por el mismo autor de la *Comedia.* Añade que la *Carta* está llena de contradicciones y que no tiene la gallardía de la primitiva *Comedia*, ni presenta el mismo ingenio en su estructura.

Cejador (1945: XV-XVI) señala como autor de la *Carta* a Alonso de Proaza. Siguiendo la lectura de las primeras líneas, "Suelen los que de sus tierras *absentes* se hallan considerar de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia o falta padezca…", podemos interpretar que Rojas vivió en Valencia. Sin embargo, no fue así. Quien estuvo por algún tiempo *absente* del lugar donde vivía habitualmente –Valencia– fue Alfonso de Proaza. Si consideramos autor de la obra a Fernando de Rojas, tal y como se desprende del acróstico, tendríamos que suponer que éste vivió con Proaza en Valencia, ausentándose de su tierra. Cosa que nunca ocurrió.

II.5.5.3 Prólogo

Foulché-Delbosc (1902: 186) considera que las adiciones de 1502, entre las que se encuentra el *Prólogo*, no son obra de Fernando de Rojas.

Castro Guisasola (1924/1973: 188) insiste en que la finalidad del *Prólogo* fue únicamente justificar algunas modificaciones introducidas en la primera Comedia.

Menéndez y Pelayo (1942: 247) opina que el *Prólogo* es obra del mismo autor que compuso la *Comedia,* aunque no está a la altura de ésta.

Cejador (1945: XV-XVI) afirma de forma contundente que el *Prólogo* no fue escrito por el autor de la primitiva *Comedia*. Afirma que quien hizo el *Prólogo* "fue el que alargó la obra, pues en él se da razón del alargarla". Asimismo, señala que es una mala acomodación del que puso Petrarca al libro segundo de su obra *De Remediis utriusque fortunae* y que "el sello de Proaza se halla indeleble en medio del *Prólogo*".

II.5.5.4. Los versos acrósticos y las octavas finales

Los versos acrósticos y las octavas finales aparecen por primera vez en las ediciones de Toledo de 1500 y de Sevilla de 1501. Cejador (1945) señala que ambas son obra de Alonso de Proaza, corrector de la edición sevillana. Posteriormente, en la edición de Sevilla de 1502 el mismo Proaza añade otras tres octavas a las ocho primitivas, haciendo un total de once. Esta libertad del corrector hace suponer a Cejador que tanto éstas como la *Carta* y como los versos acrósticos son obra de Proaza.

II.5.5.5. Los cinco actos añadidos, supresiones e interpolaciones

Foulché-Delbosc (1902:187) considera que las adiciones de 1502 no son obra de Fernando de Rojas.

Menéndez y Pelayo (1942: 247) afirma que las adiciones del año 1502 son de Rojas, aunque muchas de ellas empeoren el texto. Afortunadas o desgraciadas –dice-, son enmiendas del autor, que se propone mejorar su libro y condescender con el gusto común de los que le importunaban para que "se alargasse en el proceso de su deleyte destos amantes."

Gilman (1974: 25) afirma que todas las adiciones a la obra, a partir de 1502, no son disparates literarios, como creían Menéndez y Pelayo y Foulché-

Delbosc, sino que obedecen "a una consciente y madura labor de pulimento y matización".

En cuanto al «Auto de Traso» a ningún estudioso le ofrece dudas el carácter apócrifo de este fragmento, muy inferior en calidad literaria al resto.

II.5.6. Argumento de *La Celestina*

La obra se inicia *in media res.* Calisto ha perdido su halcón y va en su busca a un huerto, que resulta ser de Melibea. Se inicia un diálogo entre ellos; las palabras ambiguas de ella son interpretadas por él como una aceptación de sus deseos amorosos. Melibea lo rechaza airadamente y Calisto abandona el lugar.

Ya en su casa, Calisto confiesa a su criado Sempronio que está perdidamente enamorado de Melibea y que no cejará en su empeño de conseguir su amor. Sempronio le aconseja que contrate los servicios de una vieja alcahueta llamada Celestina, experta en resolver cuantos asuntos se le encomienden. Calisto acepta y Sempronio va en busca de la mujer. Al enterarse Pármeno, otro de los criados de Calisto, que conocía a Celestina desde niño, aconseja a su señor todo lo contrario que Sempronio; la vieja es una mala mujer y no le traerá más que problemas. Pero Calisto se niega a escucharlo.

Celestina y Sempronio están muy bien avenidos. Al dinero que ambos esperan ganar por mediar en los amores de Calisto y Melibea, se une la estrecha relación existente entre ellos, pues Sempronio es el amante de Elicia, pupila de Celestina. Pero Pármeno, con los consejos que da a Calisto, es un problema para ellos. Es preciso ganarse al joven, piensa Celestina. Pármeno es demasiado joven, apenas ha pasado la pubertad. La astuta mujer recurre a Areúsa, prima de Elicia, y le propone inicie en el amor al joven Pármeno. A partir de ese momento, la actitud de Pármeno cambia, ahora sólo vive para el amor de Areúsa y, agradecido con Celestina, desiste de dar consejos a su señor. Para garantizar el éxito de su negocio, Celestina ofrece a los dos jóvenes repartir entre los tres las ganancias que obtengan de Calisto. El amor y la ambición del dinero ha calado hondo en los dos criados.

Celestina acude a casa de Melibea con la excusa de venderle unos hilados. Pero, el fin último de su visita es obtener una prenda de la joven para realizar sus

hechizos. Celestina le pide el cinturón que lleva puesto, argumentando que lo necesita para hacer magia que le permita curar un dolor de muelas a Calisto. La joven la rechaza de forma airada. Finalmente, accede a su petición. A Celestina sólo le queda ganarse la voluntad de Lucrecia, criada de Melibea, para que no sea un obstáculo a sus propósitos. En voz baja, para que no pueda oírla Melibea, le propone que vaya a su casa, para darle unas lejías para teñirse el pelo. La joven criada, agradecida, accede.

Ya en su casa, Celestina hace un conjuro a Plutón. El hechizo hace efecto y Melibea sufre una transformación que la lleva del odio hacia Calisto a un apasionado amor por él. Durante un mes, todas las noches, Calisto salta la tapia del huerto de Melibea y se reúne con ella en sus habitaciones. Vigilan en la calle Pármeno y Sempronio, y dentro de la casa, Lucrecia.

Un amanecer, de vuelta de la casa de Melibea, Calisto se retira a sus habitaciones a dormir. Pármeno y Sempronio deciden ir a visitar a Celestina, para que les pague lo convenido. Los amores de Calisto y Melibea son un hecho. Ahora corresponde arreglar cuentas. Celestina se resiste a entregarles el dinero, discuten y, finalmente, los dos criados dan muerte a la mujer. Al huir de la casa y saltar por la ventana, caen malheridos, Finalmente son ajusticiados en la plaza pública.

Al enterarse de la muerte de Celestina y de sus amantes, Areúsa y Elicia, pasados los primeros días de dolor, deciden vengarse. Culpan a Melibea y a Calisto de sus desgracias. Es preciso que también ellos mueran. Areúsa pide a Centurio, rufián y amante suyo, que dé muerte a Calisto. Pero el hombre, en su lugar, pide a varios amigos suyos que vayan junto a la tapia de Melibea a armar ruido, de forma que entorpezcan el encuentro de los amantes. Calisto llega a la hora convenida y, estando ya en las habitaciones de Melibea, al oír ruido de gentes en la calle, sale en ayuda de Tristán y Sosia, criados que le acompañan en sustitución de los otros dos, ya muertos. Al bajar la tapia, accidentalmente, Calisto cae en tierra, sus sesos quedan esparcidos por el suelo y muere en el acto.

Transida de dolor, Melibea sube a lo alto de una torre, en su casa, y, en presencia de su padre se arroja al vacío. Pleberio llora desconsoladamente y en un

planto final, con gran dramatismo, hace una reflexión sobre la vida y la muerte, la juventud y sus peligros, la vejez y la soledad, las riquezas y el vacío que generan.

II.5.7. Género literario

A partir del siglo XVIII, determinar el género literario de *La Celestina* ha sido objeto de numerosas disquisiciones. La obra no encaja en ninguno de los géneros literarios. No cumple la preceptiva de las tres unidades del teatro clásico –unidad de tiempo, espacio y acción–, su extensión de XXI actos la hace irrepresentable. La disposición de su texto y su forma tampoco obedece las reglas de la novela.

Alcina (1980: XI) en la Introducción a su edición de *La Celestina* la define como "un género totalmente nuevo" que responde a la de necesidad de satisfacer los gustos de un público lector que necesita que la literatura le hable directamente de la realidad que están viviendo." Justifica la decisión de su autor con esta argumentación:

> La narración era el modelo de libros de caballerías y sentimentales impregnados de la idealización del mundo que desaparecía. Tenían que colocar su creación literaria dentro de una de las tradiciones existentes y eligieron como modelo la «comedia humanística» latina que había comenzado a dar sus primeros ensayos en romance, porque era el género que aspiraba a captar esa realidad urbana y burguesa. (Alcina (1980: XI).

Menéndez y Pelayo (1899: XI) define a *La Celestina* como "una obra clásica admirable, contada por algunos entre las novelas, si bien su fondo es esencialmente dramático".

Lida de Malkiel (1970: 29-50), apoya las indicaciones de autor, que sitúa la obra en el género de la «comedia nueva»[28], según hace constar en la copla novena del acróstico que preceden al texto en prosa de *La Celestina*:

> Jamás yo no vie en lengua romana,
> después que me acuerdo, ni nadie la vido,

[28] Comedia de Menandro, transmitida a los tiempos medios y modernos por Plauto y Terencio. Ver: *Lida de Malkiel:* "El género literario de La Celestina". En Estudios sobre la Celestina. López Ruíz S. ed. 2001. Madrid. Istmo. pp. 137-166.

obra de estilo tan alto é sobido
en tusca, ni griega, ni en castellana.

Gilman (1974: 338) reconoce en la obra una mezcla de géneros que ha sido el origen de conflictos para su clasificación. Ante la confluencia en la misma de características propias de la novela y del drama, propone una reorientación del punto de vista estilístico.

Afirma Cejador (1945: XVIII) que el Renacimiento español nace con *La Celestina*, y con ella nuestro teatro:

> …pero tan maduro y acabado, tan humano y recio, tan reflexivo y artístico, y a la vez tan natural, que ningún otro drama de los posteriores se le puede comparar.
>
> Es la Celestina para leída, más bien que para representada, cabalmente por carecer de convencionalismos teatrales y no estar atada a otros fueros que a los de la libertad y de la vida [...] No es *novela dramática*, porque toda novela es narración; ni *poema dramático*, porque no menos es narración todo poema; es puro drama, y no representable por tan puro drama como es y pura vida. (Cejador, 1945: XXXVIII).

Para Criado de Val (1970:11), *La Celestina* es obra de difícil clasificación. Puede considerarse dramática y sus diversas adaptaciones prueban la gran virtud teatral de su tema y de sus personajes, pero lo que destaca por encima de todo son sus diálogos.

A excepción de Gilman (1970) que la considera una obra imposible de afiliar a ningún género literario, todos coinciden en definirla como una obra dramática, irrepresentable por su extensión. Una obra dramática dirigida a un público lector.

II.5.8. Personajes

En *La Celestina* se dan cita catorce personajes. Al ser una obra teatral carente de acotaciones, el único recurso de presentación es el diálogo. Eso hace que la información que va llegando al lector sobre cada personaje sea diversa e incluso contraria. Partiendo de las emociones e intereses que los unen, un mismo personaje puede ser visto desde perspectivas diferentes.

Para Menéndez y Pelayo (1899) lo más extraordinario de *La Celestina* es la creación de caracteres, sólo comparable al arte de Shakespeare:

> Figuras de toda especie, trágicas y cómicas, nobles y plebeyas, elevadas y ruines, pero todas ellas sabia y enérgicamente dibujadas, con tal plenitud de vida, que nos parece tenerlas presentes. (1899: XLI).

Lida Malkiel (1970/2001:169) señala que el rasgo caracterizador de los personajes de *La Celestina* es su individualismo. Ninguno de ellos obedece a ningún patrón ni arquetipo. Todos rebosan de vida individual, incluso Crito, pese a su escasa participación en la obra. Su caminar recio, por la camarilla de las escobas y su flema benévola con Elisa, es un rasgo de su caracterización: «Plázeme. No te congoxes», (I, 60).

Lida Malkiel (1970/2001:169) señala que los personajes están escrupulosamente individualizados, que no presentan el perfil humano de una pericia como en las narraciones sentimentales, sino que se ensanchan hasta el punto de darnos datos de su vida pasada y un sinfín de aspectos de su personalidad.

Gilman (1970: 99) señala como principal característica de Rojas, en el arte de creación de sus personajes, el no recurrir a la tercera persona para presentar personajes estáticos y definidos desde su posición de autor. En *La Celestina,* el autor recurre a las fórmulas del *tú* y del *yo* del diálogo para caracterizar a sus personajes. Conocemos la identidad, la forma de ser, el pasado y la forma de pensar de cada uno de ellos *en* y *desde* sus mutuas relaciones dialogísticas.

Frank (1945) no deja de admirarse de la caracterización que hace Rojas de los criados a los que dota de la capacidad de sentir y pensar, permitiéndoles, además, actuar y hablar sin limitaciones.

En su esquema de caracterización de los personajes, Gilman, (1970: 105) señala como un rasgo común de caracterización de Melibea, Elicia, Areúsa y Lucrecia su preocupación por su condición de mujer. Cada una de ellas tiene su propio proyecto de vida. Siguiendo el esquema de Gilman (1970) hemos querido contribuir al desarrollo del mismo apoyándolo con ejemplos extraídos de la obra.

Lida Malkiel (1962) señala como una de las características de Rojas el proceso de evolución psicológica al que somete a sus personajes.

En el caso de Pármeno, coincide su proceso de madurez personal con la mala influencia de Celestina; en el caso de Melibea, su cambio emocional fue motivado por efectos de la magia a la que la sometió Celestina. Los dos son víctimas de esa perniciosa mujer.

Nº	Personaje	Relación entre personajes
1	Celestina	alcalhueta
2	Melibea	joven y rica
3	Calisto	señor, enamorado de Melibea
4	Sempronio	criado de Calisto
5	Pármeno	criado de Calisto
6	Lucrecia	criada de Melibea
7	Elicia	pupila de Celestina
8	Areúsa	joven prostituta
9	Pleberio	padre de Melibea
10	Alisa	madre de Melibea
11	Centurio	rufián
12	Crito	amante de Elicia
13	Sosia	criado de Calisto
14	Tristán	criado de Calisto

Figura13: *Esquema de presentación de los personajes.*

1.- MELIBEA

Gilman (1974: 97) plantea que Melibea no tiene un aspecto físico determinado. Calisto la describe de acuerdo con la manera medieval de expresar la belleza; cada rasgo de ella es elogiado con una perfección ordenada y típica. Sempronio la presenta como una mujer "graciosa y gentil". Elicia, desde los celos, considera que, si algo tiene de hermosura, es la ropa que lleva. Areúsa, desde su posición de joven prostituta, la describe con crudeza.

Reproducimos parte del diálogo de los personajes que definen, desde sus propias perspectivas, la personalidad de Melibea.

> CALISTO: Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado, que hilan en Arabia? Más lindos són é resplandecen menos. […].

> Los ojos verdes, rasgados; las pestañas luengas; las cejas delgadas é alçadas; lla nariz mediana; la boca pequeña […]. (*La Celestina,* I, I:35).

> SEMPRONIO: […] e de aquella graciosa e gentil Melibea. (*La Celestina,* I, I:31).

> ELICIA: Que si alto tiene de hermosura, es por buenos atavíos que trae. Poneldos a vn palo, que no lo digo por alabarme; mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea. (*La Celestina,* I, I:32).

> AREÚSA: Pues no la has visto tu como yo, hermana mía. […] Que assígoce de mí, vnas tetas tiene, para ser donzella, como si tres vezes houiese parido: no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se lo he visto; pero, juzgando por lo otro, creo que le tiene tan floxo, como vieja de cincuenta años. (*La Celestina,* II. IX: 33).

Melibea, al comienzo de la obra, es una joven que rechaza el amor por razones de honor y quizá de miedo, pero no por un principio moral. Como consecuencia del hechizo que le hace Celestina, se convierte en víctima. Se entrega a la pasión amorosa de Calisto, rechazando la vida doméstica y el matrimonio:

> MELIBEA: No quiero marido, no quiero ensuziar los ñudos del matrimonio, ni las maritales pisedas de ageno hombre repisar como muchas hallo en los antiguos libros que ley o que hizieron más discretas que yo, más subidas en el estado é linaje. (*La Celestina,* II. XVI:148-149).

Sin embargo, cuando está en presencia de Calisto, aún le queda el orgullo del linaje y el miedo a perder su posición:

> MELIBEA: Está quedo, señor mío. Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo esterior, desto que es propio frito de amadores; no me quieras robar el mayor don que la nartura me ha dado. Cata que del buen pastor es propio tresquillar sus ouejas e ganado: pero no restruyrlo y estragarlo. (*La Celestina,* II. XIV:117).

2.- ELICIA

Señala Gilman (1970) que Elicia vive su feminidad desde la inmediatez del impulso. El deleite sexual es el eje de su vida. Amante de Sempronio, no

duda en compartir sus amores también con Crito. Celestina la pone de ejemplo a Areúsa, cuando la joven se resiste a tener más de un amante.

Elicia depende totalmente de Celestina, quien le resuelve sus dificultades materiales y sociales. Encuentra su respuesta a su feminidad en el deleite sensual que va determinando su vida momento a momento. Se niega a aprender de la mujer el arte de componer virgos, lo que es un medio de vida para Celestina y una forma de ganarse la vida ella con posterioridad.

> CELESTINA: ¿Porqué no tomauas el aparejo y començauas á hazer algo?
> ELICIA: Yo le tengo á este oficio odio; tú´mures tras ello.
> CELESTINA: Tú te lo dirás todo. Pobre vejez quieres. ¿Piensas que nunca has de salir de mi lado? (*La Celestina*, I. VII: 262).

Cuando muere Celestina, Elicia se convierte en un ser frágil, Pero pronto deja atrás el luto y se decide a emprender su propia vida, apoyándose en la seguridad que le supone su amistad y parentesco con Areúsa.

3.- AREÚSA

Señala Gilman (1970) que Areúsa ha elegido una forma de vida independiente, prefiriendo el disfrute libre del amor a la seguridad que le pudiera suponer el ser criada de una casa noble:

> AREÚSA: Por esto me viuo sobre mí, desde que me sé conoscer. Que jamás me precié de llamarme de otrie; sino mía. [...] Por esto, madre, he quesido m´s viuir en mi pequeña casa, esenta e señora, que no en sus ricos palacios sojuzgada e catiua. (*La Celestina*, II. IX: 41).

Areúsa se empeña en una independencia vacía y vive atormentada por el deseo de compañía: habla constantemente de sus «vezinas». La independencia le causa inseguridad y le genera un vacío que ella define como «mal de la madre». Cuando se resiste a recibir a Pármeno, por guardarle la ausencia a su amante que ha partido a la guerra, Celestina le pone a Elicia como ejemplo:

> CELESTINA: ¡Ay! ¡ay! hija, si viesses el saber de tu prima é qué tanto le ha aprouechado mi criança é consejos é qué gran maestra está. E avn ¡que no se halla ella mal con mis castigos! Que vno en la cama é otro en la

> puerta e otro, que sospira por ella en su casa, se precia tener. E con todos cumple é á todos muestra buena cara é todos piensan que sonmuy queridos. (*La Celestina,* I. VII: 254).

Aunque se siente feliz en su relación con Pármeno, la joven no lograr curar de «mal de la madre».

Tras la muerte de Pármeno, y a pesar de su independencia y habilidad para intrigar, Areúsa cae en las manos de Centurio, un rufián que se dedica a explotar a las mujeres que viven como ella.

4.- LUCRECIA

Gilman (1970) señala dos rasgos característicos de Lucrecia: su insatisfacción por la vida que lleva y su sometimiento voluntario a la servidumbre. Sólo con la imaginación se atreve a soñar otra vida mejor. Se muestra tímidamente envidiosa de los placeres de la prostitución. Ayuda a su señora Melibea y se convierte en su cómplice en unos amores que ella misma no se atreve a disfrutar.

> LUCRECIA: Por cierto, ya se me hauía oluidado mi principal demanda e mensaje con la memoria de esse tan alegre tiempo como has contados e assí me estuuiera vn año sin comer, escuchándote e pensando en aquella vida buena, que aquellas moças gozarían, queme parece e semeja que estó yo agora en ella. (*La Celestina,* II. IX: 49).

5.- CELESTINA

Menéndez y Pelayo (1899) señala que el prototipo de personaje de Celestina debe buscarse en una comedia latina irrepresentable titulada *Pánfhilus de Amore, o de documento amoris.* Su argumento, muy parecido al de *La Celestina,* y de un valor literario muy inferior, narra los amores de un mancebo llamado Pánfilo y de una doncella llamada Galatea, “llevado a placentero acabamiento por la intercesión de una vieja y por los útiles consejos que el protagonista recibe de la diosa Venus”. (Menéndez y Pelayo,1899: XXVII). Este personaje de la vieja casamentera dio lugar en la literatura castellana, como fruto de la pluma del

Arcipreste de Hita, al personaje de Trotaconventos, predecesor indudable de la vieja Celestina de Rojas.

Celestina es heterogénea y se resiste a encajar en ningún esquema (Gilman, 1974:133). No está ligada a nadie, pero, cuando Calisto le da la oportunidad de obtener unas suntuosas ganancias por sus servicios, no duda en poner en juego toda su astucia. Celestina maneja las vidas de todos los que la rodean. En contraste con todos los personajes con que se relaciona, Celestina es una mujer de edad avanzada. Esto hace posible que recuerde una gran cantidad de incidentes y de ambientes ya olvidados por la gente, contándolos al resto de los personajes adornados con refranes, cuentos, historias y comentarios de su propia experiencia. Su rostro marcado con una cicatriz que le cruza toda una mejilla y sus vicios, conocidos por todos, la hacen una mujer popular. No le importa lo que los demás piensen o digan de ella. Así la retrata Pármeno ante Calisto:

> PÁRMENO: Si entre cient mugeres va é alguno dize: ¡puta vieja!, sin ningún mempacho luego buelue la cabeça é responde con alegre cara. (*La Celestina*, I. I: 68).

Celestina es quien domina la obra. Todos la temen y todos la respetan por lo que sabe de ellos y por si, en algún momento, tienen que solicitar sus servicios. No en balde, al conocer su muerte, Lucrecia dice:

> No hay quien ponga virgos, que ya es muerta Celestina. (*La Celestina*, II. XVI: 146)

Celestina no oculta que es aficionada al vino. En el acto IX de la obra, la mujer lo elogia de tal modo que llena un buen espacio de dicho acto. El vino fue su compañero de viaje durante toda su vida, ahora se convierte en un compañero insustituible en su vejez.

> Después que me fuy faziendo vieja, no sé mejor oficio que escanciar. (*La Celestina*, I, IX: 28)

Celestina vive su vejez y soledad con dureza no exenta de dolor. Así lo manifiesta de forma descarnada, protegiéndose, cuando Pármeno y Sempronio le exigen la parte convenida del dinero que ha obtenido de Calisto:

> CELESTINA: ¿Quién só yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la putería? Calla tu lengua, no amengües mis canas, que soy vna vieja qual Dios me hizo, no peor que todas. Viuo de mi oficio, como cada qual del suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere no le busco. De mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal viuo, Dios es testigo de mi coraçón. E no pienses con tu yra maltratarme, que justicia ay para todos: a todos es ygual. Tan bien seré oyda, avnque mujer, como vosotros, muy peynados. Déxame en mi casa con mi fortuna. E tú, Pármeno, no pienses que soy tu catiua por saber mis secretos e mi uida passada vida e los caos que nos acaescieron a mí e a la desdichada de tu madre. (*La Celestina,* II. XII: 101-102)

Celestina presenta su perfil más humano con Elicia. Le preocupa el porvenir de la joven, en un futuro que ella aún no ve:

> CELESTINA: Tú te lo dirás todo. Pobre vejez quieres. ¿Piensas que nunca has de salir de mi lado? (*La Celestina,* I. VII: 262).

Sánchez Doreste (2005) define a Celestina como una mujer conocedora del alma humana, que juega con los sentimientos de todos los personajes y mueve los hilos de sus vidas como si de marionetas se tratara.

> Conocemos la personalidad arrolladora de Celestina a través de sus propias intervenciones y del parlamento de los distintos personajes. En sus monólogos, que son el fluir de sus pensamientos, Celestina da una imagen, en cada una de sus intervenciones con los distintos protagonistas va dando un perfil diferente. Cada uno de los personajes, según sus intereses y condición social, irán perfilando con sus intervenciones la personalidad de esta singular mujer, que solo llega a conocer en su exacta dimensión el lector avezado (Sánchez Doreste, 2005: 557).

El personaje que domina la escena es Celestina. Su posición es clave en el contexto de la obra. Ella es la que domina la acción.

6.- PÁRMENO

Señala Gilman (1970) que Pármeno es el personaje que más ha sufrido un proceso de caracterización profunda. Para él, las mujeres son un misterio vedado, a diferencia de Calisto, que las considera divinas, y de Sempronio, que las considera infrahumanas. La influencia de Celestina, su decisión en darle a conocer el amor junto a Areúsa, cuando era apenas un joven, lo llevará a superar la adolescencia de forma precipitada. Criado joven y leal de Calisto, llega a convertirse en una copia de Sempronio. De ser un criado fiel a su señor pasa a convertirse en un personaje sin valores morales. De ser un muchacho noble e inexperto pasa a ser el brazo ejecutor de la muerte de Celestina. Sólo adquiere conciencia de sus actos cuando su mirada se cruza con la de Tristán, camino del patíbulo, en la plaza pública.

7.- SEMPRONIO

Sempronio, criado de Calisto, es de carácter franco y abierto. Al contrario de Pármeno, alienta a su señor en sus amores con Melibea. Una de las formas de caracterización de Sempronio es su forma de reír. Es el personaje que más veces ríe en la obra, su risa va desde la carcajada a la risa de conejo[29].

8.- CALISTO

Gilman (1970:130) presenta a Calisto como un ser que "se tambalea impotente entre una conciencia de sí mismo como amo y caballero de honor y la conciencia de sí mismo como hombre enamorado". Criado de Val (1970: 11) lo define como un loco enamorado, descendiente de los «locos amadores» y antecesor de Segismundo, el protagonista de *La vida es sueño*, "perdido como él en la frontera borrosa del sueño y de la razón; en el último extremo, el propio hidalgo don Quijote puede considerarse sucesor de Calisto".

[29] Nos remitimos al capítulo V.3. *Diferenciadores:* V.3.1.2. *Análisis y clasificación de casos.*

(Alborg, 1981:572) señala dos aspectos de su personalidad: su condición de enamorado absorbido por su pasión y su egoísmo por satisfacerla que, unidas, le hacen vivir de espaldas a otros sucesos y personas.

Frank (1945) entre las "cuatro paradojas" que descubre en *La Celestina* menciona el carácter de Calisto, que en algunos momentos llega a parecer grotesco. Sempronio se ríe abiertamente de él; Pármeno, un criado joven e inexperto en el amor, le da consejos; Celestina le saca el dinero sin contemplaciones, ve en él una fuente de riquezas que hay que aprovechar. El autor le reserva una muerte por accidente, que ni siquiera tiene grandeza dramática.

MacDonald (1954) subraya que el propósito de Rojas, con actitud más medieval que renacentista, fue encarnar en Calisto el *loco amor*.[30] Desde esa concepción, es visto como una víctima del destino, su imprudente conducta es el resultado de su pasión y su final trágico era previsible.

Aunque con una menor intervención en la obra, Alisa, Pleberio, Tristán, Sosia, Centurio y Crito son personajes que también merecen nuestra atención. Su trazado y caracterización no desmerece en el contexto general de la obra. Su presencia es la justa, para el desarrollo de la acción.

9.- ALISA

La madre de Melibea, Alisa, es un personaje poco convencional, respondiendo con ello a la ausencia de la madre en la creación literaria de la época (Alborg, 1981: 576). Mujer autoritaria, con la arrogancia que le da su riqueza y posición social, ama a su hija con menos ternura que su padre. Su papel de madre, orgullosa de su linaje, le lleva a sostener ante su marido que no hay hombre proporcionado para la talla de su hija.

10.- PLEBERIO

Padre de Melibea, preocupado por su hija, es el que cierra la acción. Alborg (1981: 601) lo presenta como un pobre señor, que no se entera de las cosas

[30] El mismo *loco amor* de Juan Ruíz, o el *amor mundano* del Arcipreste de Talavera.

que ocurren en su casa y que, tras la trágica muerte de su hija, se lamenta con un trágico discurso en el que culpa al Amor, al mundo y a Fortuna de todos sus males.

> En general, los eruditos "han ponderado las supuestas profundidades del discurso de Pleberio con sus denuestos al Mundo, Amor, y Fortuna, cuando el hecho es que el pobre padre no hace sino culpar a inaccesibles abstracciones." Alborg (1981:603)

Por último, *Tristán, Sosia, Crito* y *Centurio*, caracterizados en función de su papel como personajes secundarios, no por ello dejan de ser personajes perfectamente caracterizados en función de lo que se espera de ellos. Tristán y Sosia no gozan de la cercanía de Calisto, como Pármeno y Sempronio, pero son minuciosos en el desarrollo de su trabajo. La breve aparición de Crito, su corta intervención dialogística y su adaptación a las peticiones de Elicia –esconderse en la cámara de las escobas– lo retratan como un personaje singular. Centurio, poseedor de su propia casa, con su astucia ante Elicia y Areúsa, también adquiere rasgos caracterizadores que lo definen con exactitud, pese a su escasa presencia en la obra.

II.5.9. Temas

Gilman (1979:8) en su Introducción a *La Celestina*[31], señala como tema de la obra "la vida humana en una forma plenamente llena de significado". El propósito didáctico moral que señala Rojas en el argumento general queda diluido en el tema general, que no es otro que el ya señalado. Dentro de este tema, Gilman (1979:18) señala, de forma más concreta, la completa corrupción moral de la sociedad: todos los personajes viven vidas que son caricaturas a veces brutales; todos viven su soledad cotidiana; las relaciones sociales están canalizadas en función del dinero; el amor, la muerte y la hipocresía organizada de la sociedad, vista en su conjunto. Rusell (1964) señala la presencia de otros temas, como son: la alcahuetería, la prostitución, la hechicería y la magia, todos presentes en la

[31] Edición de Dorothy Severin (1979): *Fernando de Rojas*: *La Celestina. Tragicomedia.* Madrid. Alianza.

sociedad de la época. Todos estos temas están recogidos en el planto final de Pleberio con tres grandes acepciones: *Fortuna, Amor* y *Mundo.*

La Celestina es un mundo expuesto a un peligro constante (Gilman, 1978:21). La extensión de la obra y la riqueza de los diálogos de los personajes, muchos de ellos de gran amplitud, dan al autor la oportunidad de presentar muchos y muy variados temas. A los ya señalados, añade: El amor, la muerte, la libertad, la vejez, los contrastes sociales, la prostitución, la magia, la amistad, la codicia y la astucia. Temas que, en conjunto, dan al lector la oportunidad de conocer la sociedad de la época. Lida Malkiel (1962) señala que la actitud moralizadora de Rojas está implícita en toda la obra.

El *Amor* vivido por las tres parejas jóvenes –Calisto y Melibea, Elicia y Sempronio, Pármeno y Areúsa– es el mismo. Todo se reduce a la pasión carnal. Podemos seguir el tratamiento del tema siguiendo los diálogos de los distintos personajes. Ellos nos ponen de manifiesto el concepto del *amor* que nos quiere transmitir su autor.

El *loco amor* de Calisto es planteado como algo diferente. La diferencia estriba en la clase social a la que pertenecen los protagonistas. La virginidad de Melibea, joven noble, en oposición a la carencia de ella por parte de Elicia y Areúsa, por su condición de prostitutas. Calisto concibe el amor como una manifestación de la grandeza de Dios, y ve a Melibea como una diosa. Sin embargo, eso no le impide recurrir a los servicios de una alcahueta para que, mediante hechizos, le facilite la seducción de su amada. Su amor es pura pasión.

El amor es una constante en la obra. Desde la vejez, Celestina y Pleberio, pertenecientes a clases sociales opuestas y a sexos diferentes, coinciden en presentarlo como un fuego de la juventud. En esa etapa de la vida, el amor es ciego, «su fuego es de ardiente rayo». Es un mal del que no todos salen ilesos, en palabras de Pleberio.

> PLEBERIO: ¡O amor, amor! ¡Que no pensé que tenías fuerça de matar a tus subjetos! Herida fue de ti mi juventud, por medio de tus brasas passé [...] Bien pensé que de tus lazos me auía librado, quando los quarenta años toqué, quando fui contennto con mi conyugal compañera, quando me ví con el fruto que me cortaste el día de oy. (*La Celestina*, II, XXI: 209).

Celestina lo denomina «Amor dulce». Y se lo define a Melibea del siguiente modo:

> CELESTINA: Es vn fuego escondido, una agradable llaga, vn sabroso veneno, vna vna dulce amargura, vna delectable dolencia, vn alegre tormento, vna dulce e fiera herida, vna blanda muerte. (*La Celestina,* II, X: 59).

Areúsa, ante la ausencia de su amado que ha partido a la guerra, confiesa a Celestina:

> AREÚSA: sino que a cuatro horas, que me muero de la madre, que la tengo sobida en los pechos, que me quiere sacar deste mundo. (*La Celestina,* I, IX: 249).

Con el carácter espontáneo que lo caracteriza, Sempronio, al recibir de labios de Pármeno la noticia de que también él está enamorado y ha pasado la noche con Areúsa, exclama:

> SEMPRONIO: ¿Ya todos amamos? El mundo se va a perder. Calisto a Melibea, yo a Elicia, tú de embidia has buscado con quien perder esse poco de seso que tienes. (*La Celestina,* II, VIII: 10).

Gilman (1979:18) llama a Celestina "la alcaldesa de una anti-sociedad de la sensualidad". Ella es la imagen de la completa corrupción de la sociedad. Todos la temen, pero todos, cuando la necesitan, acuden a ella secretamente. Los modales y el dinero son realidades que canalizan las relaciones humanas de modo especial. Todos se envilecen por dinero. El dinero es la causa de la muerte de Celestina, Pármeno y Sempronio. El amor mueve a los personajes, pero la codicia los pierde.

La *muerte* es otro de los temas de la obra. La muerte no es vista como un dolor por la ausencia de un ser querido sino como un vacío que se produce en los que quedan vivos (Gilman, 1979). Son cinco los personajes que mueren en la obra. Cuatro en plena juventud y los cincos de forma inesperada. La muerte de Calisto es casual y vergonzosa para un caballero. Un hombre de noble cuna muere en la guerra o en su lecho, en su casa. Sin embargo, Calisto muere de forma

deshonrosa y absurda, de una caída, dejando sus sesos esparcidos por el suelo. Sus criados lo recogen y lo llevan silenciosamente hasta su casa.

Melibea llora la muerte de Calisto, pero sufriendo por el vacío que deja en ella:

> ¡Mi bien e plazer, todo es ydo en humo! ¿Cómo no gozé más del gozo? ¿Cómo tuue en tan poco la gloria que entre mis manos toue? (*La Celestina,* II, XIX: 185-186).

Celestina muere a manos de Parmeno y Sempronio. La red que tejió para cazar a Melibea terminó atrapándola a ella. Sólo la llora Elicia, pero no por su ausencia, sino pensando quién velará por ella a partir de ese momento. Duda de que Celestina la hubiese llorado a ella, de haber sido ella la muerta. Llora a Sempronio, pero también pensando en ella:

> ¿E qué sé si me matara a mí, como era acelerado e loco, como hizo con aquella vieja que yo tenía por madre?» (*La Celestina,* II, XVII: 154).

Areúsa llora la muerte de Pármeno. Pero no por mucho tiempo, Centurio, el rufián, la explota sexualmente. (*La Celestina,* II, XVI: 132-133).

Pleberio, también llora a su hija. Llora por ella, por el dolor que supone que una persona noble y joven haya caído víctima del amor. Llora también por él, «¿Adónde hallará abrigo mi desconsolada vegez?»

II.5.10. Tiempo y espacio

El tratamiento del tiempo en los XVI actos de la *Comedia* y en los XXI de la *Tragicomedia* se presta a controversias. Gilman (1945) fue el primero que contabilizó once contradicciones temporales y el hecho «artísticamente insostenible» de que Melibea se entregue moralmente a Calisto al día siguiente de encontrárselo y se le rinda el día inmediato después. No podría entenderse tampoco el proceso de madurez y caracterización de Pármeno en sólo tres días y unas horas.

Gilman (1945) interpreta esta disparidad como una fusión de la técnica novelística y la dramática y que el tiempo va creciendo en la mente de los personajes. El lector lee el texto dramático como una continuidad de acontecimientos, sin detenerse a espaciar

los sucesos, mientras que los personajes viven el tiempo propio de la narración. Celestina, Calisto, Melibea y el resto de los personajes hallan dentro de la obra una experiencia de tiempo más larga que la del lector. Siete años más tarde, Asencio (1952) se opone a la teoría de Gilman (1945), argumentando que el uso del tiempo es similar en la *Comedia* y en la *Tragicomedia.*

En relación al espacio, Yuri Lotman (1978) señala que "la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de estructura del espacio del universo". Analizando los espacios en *La Celestina,* podemos hacerlo desde dos perspectivas*:* espacios cerrados, –casas de los personajes– y espacios abiertos –calle, plazas e iglesias–.

En relación al espacio, la situación vital básica en *La Celestina* es la domesticidad (Gilman, 1979:17). La acción se desarrolla principalmente en cinco casas: el domicilio de Calisto, la casa de Melibea, la de Celestina, la de Areúsa, y la de Centurio.

Los espacios externos se reducen a cuatro tipos: las distintas calles que todos los personajes transitan para ir de una casa a otra, el jardín donde se produce el primer encuentro entre Calisto y Melibea, la plaza donde son ajusticiados Pármeno y Sempronio y el camino que va a la iglesia.

La oposición espacio cerrado–abierto, casa–calle, es significativa. La casa es el espacio protegido, cerrado con muros y paredes. El texto nos habla de los distintos espacios dentro de la casa: la sala, el dormitorio y la escalera. La casa de Melibea es el lugar protegido, propio de una joven noble. La casa de Areúsa es el lugar de citas de una prostituta. La casa de Celestina, que comparte con Elicia, es un lugar visitado por todos los que necesitan los servicios de la una o de la otra. La calle es el lugar inseguro, donde se producen encuentros inesperados.

Rubio García (1969) señala la minuciosidad de Rojas en la descripción de la casa de Celestina. En la obra, el autor nos presenta tres casas en las que vivió Celestina: la primera, cuando era vecina de Claudina, la madre de Pármeno, cuando éste era apenas un niño. La segunda, cerca de la casa de Melibea y la tercera cerca de la vivienda de Calisto. Añade Rubio García (1969) que Rojas no simula una fábula en una pretendida ciudad ideal, sino que se mueve en el interior de una ciudad estrechamente conocida por él. Podría ser Salamanca, teniendo en cuenta que posee una universidad. Esto enlazaría con lo referido por el autor en la Carta del autor en la que alude a su formación universitaria.

Lida Malkiel (1962) señala que bien pudiera ser Salamanca, aunque la acción se enmarca en una ciudad hispana que "es la imagen genérica de la ciudad española de sus tiempos". Pármeno es el personaje que nos facilita las referencias a la primera vivienda de Celestina:

> PÁRMENO: Tiene esta buena dueña al cabo de la ciudad, allá cerca de las teneías en la cuesta del río, vna casa apartada, medio cayda, poco compuesta é menos abastada. (*La Celestina,* I, I:69)

La ubicación de la segunda vivienda nos la facilita la propia Celestina, cuando hablando con Calisto asegura conocer a Melibea de tiempos atrás, cuando eran vecinas.

> CELESTINA: ¿Sin la conoscer? Quatro años fueron mis vezinas. Tractaua con ellas, hablaua é reya de día é de noche. (*La Celestina,* I, VI:226)

Posteriormente, Celestina se traslada a otra vivienda, cerca de la casa de Calisto, ya en el interior de la ciudad, donde ejercer mejor su oficio. Esta es la razón por la que la conoce Sempronio.

II.5.11. Estilo

Al estudiar el estilo del autor es preciso dar por supuesto la existencia de un autor único y concretarnos a examinar las técnicas que revelan una preocupación consciente (Gilman, 1974:89). También ha puesto de relieve la importancia del diálogo, la vivacidad de su lenguaje. *La Celestina* es una obra grandiosa, en cuanto a la forma de expresión de sus personajes.

Uno de los méritos del autor de *La Celestina* es haber sabido llevar el habla popular a la prosa, del mismo modo que el Arcipreste de Hita la llevó al verso.

> Del estilo y lenguaje de *La Celestina,* la mayor alabanza que le cabe es haber casado en ella su autor el período y sintaxis, que venía fraguándose por influjo humanista del Renacimiento y en que sobresalieron el Arcipreste de Talavera, Hernando del Pulgar, Fernán Pérez de Guzmán, Diego de San Pedro y Mosén Diego de Valera, con la frase y modismos, refranes y voces de uso popular, que nadie hasta él había empleado. (Cejador, 1945: XXXVI).

En *La Celestina*, conviven dos corrientes del lenguaje, a) el habla ampuloso del Renacimiento y b) el habla popular. El autor pone en boca de los personajes aristocráticos el habla redundante y erudito renacentista; a la vez que también, excepcionalmente, lo pone en boca de Sempronio, uno de los criados de Calisto. Este lenguaje fuera de lugar de Sempronio, en su intervención con Calisto en el primer acto, es el contrapunto necesario para dotar de agilidad al texto y un recurso literario para la caracterización de ambos. El habla popular lo utilizan los personajes de la clase social baja, muy superiores en número. Celestina es el personaje que más sorprende en la obra. Su habla es insuperable y sorprendente. Es el elemento que la caracteriza y que la ha convertido en el personaje principal de la obra. Afirma (Gilman, 1974:89) que uno de los valores de *La Celestina* es el dominio del diálogo por parte de su autor.

Las noventa y cinco modificaciones realizadas en el texto de la obra, entre interpolaciones y sustituciones en diálogo de los personajes, realizadas entre los actos I al XII, nos son de gran utilidad para estudiar el estilo del autor. De estas modificaciones, cerca de cincuenta fueron hechas en los parlamentos de Celestina, (Gilman, 1974).

Rojas pone especial importancia en el aspecto formal de los diálogos y en las emociones y sentimientos que ponen de manifiesto sus personajes.

Menéndez y Pidal (1950) observa que *La Celestina* ha hecho posible la renovación del diálogo, permitiendo conocer a través de él los sentimientos y emociones de los personajes. Añade que el arte estilístico de Rojas consiste en producir, un diálogo variado, pero siempre expresivamente humano.

Damiani (1982: 30) señala "la belleza, exuberancia y pasión humana que se vivifica por medio de un lenguaje plástico y vital en un diálogo espontáneo y expresivo."

> El arte estilístico de Rojas consiste en producir, en las páginas de *La Celestina*, un diálogo variado pero siempre expresivamente humano, El lenguaje se amolda a la condición social y a las situaciones de los personajes, así que, al filosofar, su habla se colora con un elemento de afectación. Damiani (1982: 30).

En *La Celestina*, convive un lenguaje culto, plagado de alusiones eruditas, junto a un lenguaje vivo y popular, cuya riqueza se aprecia en los refranes y en las expresiones irónicas y humorísticas de los personajes.

El léxico de *La Celestina* es uno de los aspectos menos estudiados. Sánchez Doreste (2004) ha centrado su investigación en el número de veces que aparece la palabra 'fuego' en la obra, unas veces con su sentido real y otras con su sentido metafórico –pasión sexual–.

> SEMPRONIO: Digo que ¿cómo puede ser mayor el fuego, que atormenta vn viuo, que el que quemó tal ciudad é tanta multitud de gente? (*La Celestina*, I, I: 40).

> SEMPRONIO: ¡Ha! ¡ha1 ¡ha! ¿Esto es el fuego de Calisto? ¿Estas son sus congoxas? ¡Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros! (*La Celestina*, I, I: 42).

Una vez Calisto ha logrado vencer la resistencia de Melibea y ha podido gozar del dulce fruto de su amor, en los actos siguientes, el uso del término 'fuego' decae (Sánchez Doreste, 2004).

II.5.12. Fuentes

Deyermond (2001:114) afirma que Petrarca ejerce una poderosa influencia sobre *La Celestina* hasta el punto de que la mayor parte de la obra puede considerarse petrarquesca. Esta influencia es del todo visible en el tratamiento de los temas, en los rasgos de estilo y en la gran abundancia de citas. Percibe claramente la influencia de tres obras: *De remediis utriusque Fortunae*, *De rebus familiaribus* y *Bucolicum carmen.* En el tratamiento de los temas, señala la influencia petrarquesca en el tratamiento del paso del tiempo, la concepción del mundo y de la vida, la concepción del amor y de la muerte.

Gilman (1974) añade a las aportaciones de Deyermond (2001) la abundancia de las citas y la preocupación de Petrarca por la imagen de la vida.

Menéndez y Pelayo (1942) señala la gran formación humanística de Rojas que se hace visible en *La Celestina* en el uso de la prosa, en la total libertad en la delimitación de las escenas y actos, su libertad en la concepción, el tratamiento del tiempo y del espacio y la variedad de caracteres y argumentos. Los personajes de *La Celestina* presentan influencias de la literatura clásica, los criados y las rameras son un calco de los de Plauto y Terencio. Añade que la obra no sólo recibió influencias clásicas, sino que también influyó en el teatro latino. El origen de *La Celestina* debemos buscarlo en

una comedia irrepresentable, el *Pamphilus de Amore*, que a su vez influenció en la obra de nuestro Arcipreste de Hita, principalmente en la creación de la vieja Trotaconventos, fuente directa que dio origen al personaje de Celestina de Rojas.

Ruíz Arzalluz (1996) ha demostrado que Rojas se ha apoyado en el *Auctoritates Aristotelis*, de donde extrajo todas las citas cultas, pertenecientes a Séneca, que presenta en el acto I de la *Comedia*. Añade Menéndez y Pelayo (1942) la influencia de *La Celestina* en los *pasos* de Lope de Rueda y de Juan de Timoneda.

Caro Valverde (2004: 72) nos facilita la exposición de las distintas fuentes que influenciaron en Fernando de Rojas en su proceso de creación de *La Celestina*. Dada la claridad de su exposición, las presentamos gráficamente a modo de epílogo.

Fuentes literarias en el proceso creador de «La Celestina».		
Origen	**Dudosas**	**Seguras**
Antigüedad clásica griega	Plauto y Apuleyo	Aristóteles Demóstenes y Sócrates
Antigüedad clásica latina	Plauto y Apuleyo	Virgilio, Terencio, Séneca y Boecio
Literatura italiana renacentista	Teatro humanístico italiano y Eneas Silvio	Petrarca y Boccaccio
Origen	**SEGURAS**	
Literatura castellana	Arcipreste de Hita, Juan de Mena, Marqués de Santillana, Arcipreste de Talavera, el Tostado, Jorge Manrique, Rodrigo Cota, Juan de la Encina, y Diego Fernández San Pedro	
Literatura Eclesiástica	Libros Sagrados: Génesis, Jueces, Job,, Salmos y Proverbios, Eclesiastés, Evangelios, Hechos de los Apóstoles y Epístolas	

Figura 14: *Influencias literarias en la creación de «La Celestina.»*

III. PLANTEAMIENTOS INICIALES

SEMPRONIO*: O yo no veo bien ó aquella es Celestina. ¡Válala el diablo, haldear que trae! Parlando viene entre dientes.* (*La Celestina*, I, V: 195).

III.1. Situación inicial

Mi interés por la comunicación y mi pasión por la literatura me han llevado a analizar la presencia del paralenguaje en un texto literario. Como filóloga y lectora avezada, me he recreado en la lectura de obras literarias pertenecientes a todos los géneros y épocas, deteniéndome en el análisis de los diversos sistemas de comunicación presentes en cada una de ellas.

A lo largo de mis lecturas, he podido comprobar que todos los elementos utilizados por el escritor, para hacernos llegar su mensaje, están presentes en nuestra vida diaria. Los escritores, en su quehacer literario, han sabido llevar al texto escrito todos los sistemas de comunicación que, de forma espontánea, utilizamos para comunicarnos en nuestra vida cotidiana.

A medida que he ido profundizando en mis lecturas, se ha ido despertando en mí el interés en profundizar en el análisis del paralenguaje. La importancia del paralenguaje como componente de la estructura triple del discurso, lenguaje–paralenguaje–kinésica, me llevó a centrar mi atención en sus manifestaciones y funciones. El tono y volumen de la voz, el énfasis que ponemos en la pronunciación de determinadas palabras, los sonidos asociados al habla e, incluso,

los silencios consituyen una importante vía de comunicación en nuestra vida diaria. Es un hecho de todos conocido que el paralenguaje no ha sido considerado objeto de interés para los estudiosos e investigadores de la comunicación verbal, centrados muy especialmente en el análisis de los aspectos léxicos, morfologógicos y sintácticos.

No podemos concebir la existencia del lenguaje verbal sin la presencia del paralenguaje. El paralenguaje puede intensificar, modificar o contradecir el sentido de las palabras. Es una evidencia que los parámetros paralingüísticos forman parte del discurso oral. Estos parámetros enriquecen las conversaciones y son parte esencial de la comunicación. Profundizando en el estudio de una obra literaria, podemos observar que el paralenguaje también está presente en el texto escrito.

Siempre hemos pensado que una obra literaria cumple una doble función: entretener y formar al lector. Centrándonos en la segunda de sus funciones, la lectura de una obra literaria nos permite observar, reflexionar y profundizar en los recursos utilizados por el escritor para hacernos llegar su mensaje. En definitiva, una obra literaria nos permite ampliar nuestro horizonte intelectual. Pero no todas las personas son conocedoras o conscientes de ese hecho.

Consideramos que el estudio del paralenguaje debe formar parte de los contenidos educativos y, sin lugar a dudas, dentro del marco de la enseñanza de la Lengua y la Literatura. Concretamente, en la realización de comentarios de textos literarios, consideramos relevante incluir un nuevo nivel de análisis que acoja la identificación de los elementos paralingüísticos y sus funciones en el texto, así como los diversos sistemas comunicativos no verbales que nos facilitan su identificación.

Desde el marco de la filología y de la didáctica de la lengua y la literatura, nuestro trabajo de investigación pretende profundizar en el estudio del paralenguaje presente en una obra literaria. Para ello, hemos establecido tres niveles de análisis. El Primer nivel de análisis consiste en diseñar un *Modelo Semiótico de Transcripción en Literatura* que nos permita establecer un Sistema de análisis de los Parámetros Paralingüísticos presentes en un texto literario.

En nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción en Literatura* daremos cuenta de la clasificación morfológica-descriptiva y funcional del paralenguaje en literatura, prestando especial atención a la identificación de las categorías paralingüísticas. En nuestro Segundo nivel de análisis del paralenguaje en literatura, realizaremos la idenficación, clasificación, análisis e interpretación de los sonidos paralingüísticos presentes en un fragmento de corta extensión de un texto literario. En el Tercer nivel de análisis, partiendo de un comentario de texto tradicional, incluiremos en el mismo un nuevo nivel de análisis que acoja la presencia del paralenguaje en el texto.

III.2. Objetivos de investigación

En la formulación de los objetivos de este trabajo de tesis, queremos hacer la distinción entre el fin último de nuestra investigación –objetivo general– y los pasos que hemos de seguir –objetivos específicos– para su consecución.

III.2.1. Objetivo general

El principal objetivo de esta tesis es poner en práctica nuevas estrategias que permitan profundizar en el nivel de análisis de un texto literario, incorporando el análisis del plano paralingüístico y de los sistemas comunicativos no verbales que facilitan su identificación.

Hemos centrado nuestro trabajo en el estudio del paralenguaje en *La Celestina.* Es nuestro interés demostrar la importancia de incluir en el comentario de texto tradicional el análisis de los aspectos paralingüísticos del texto que nos proponemos comentar. Partimos de las investigaciones de Poyatos (1994a) apoyándonos en el concepto de la *Estructura triple de la comunicación humana,* lenguaje-paralenguaje-kinésica.

La incorporación del análisis paralingüístico al comentario de texto tradicional contribuye a la mejora de la comprensión lectora, a la vez que transmite a los lectores todas aquellas actitudes paralingüísticas y no verbales que

le ayudan a establecer una relación óptima con las otras personas en todas las situaciones de la vida diaria.

III.2.2. Objetivos específicos

1. Emprender el estudio del nivel paralingüístico de la comunicación, aportando herramientas convincentes que hagan posible la incorporación de un nuevo nivel de análisis y una mayor profundización en el comentario de un texto literario.

2. Desarrollar un nuevo *Modelo Semiótico de Transcripción en Literatura* que haga posible la clasificación morfológico-descriptiva del Paralenguaje en un texto dramático.

3. Desarrollar estrategias que nos permitan identificar, analizar, clasificar e interpretar los sonidos paralingüísticos, explícitos e implícitos, en secuencias breves de *La Celestina.*

4. Aplicar los conocimientos y estrategias de trabajo aprendidas al desarrollo de dos comentarios de textos literarios que incluyan el análisis del sistema paralingüístico y de los recursos comunicativos no verbales que facilitan su identificación.

III.3. Preguntas de investigación

A partir del planteamiento inicial de nuestro trabajo, a medida que hemos ido desarrollando *El Modelo Semiótico de Transcripción en Literatura,* nos han ido surgiendo una serie de preguntas que han ido guiando y dando cauce a nuestra investigación. Estas preguntas, que presentamos a continuación, nos han ayudado, además, a señalar los límites precisos de nuestra investigación:

1. ¿Podemos considerar una obra literaria como un documento etnográfico que nos permita estudiar el significado de sus enunciados?
2. ¿La referencia al paralenguaje configura la corporalidad virtual de los personajes y ambientes?
3. ¿Se pueden mostrar de forma gráfica los sVs, Cmv y Tp que utiliza el autor para caracterizar de forma física y psicológica a los personajes?
4. La mayor o menor presencia de sVs, Cmv y Tp en una obra literaria, ¿puede considerarse un rasgo estilístico del autor y de la época histórica en la que está inmersa su obra?
5. ¿Es consciente el autor de la importancia de los signos paralingüísticos que utiliza en su texto?
6. ¿Cuáles son los recursos de comunicación que el autor utiliza, atendiendo a nuestra nomenclatura, para hacer referencia a presencia explícita e implícita de los sonidos paralingüísticos y de los demás sonidos humanos en la obra literaria?
7. ¿Cuáles son los recursos de comunicación que el autor utiliza, atendiendo a nuestra nomenclatura, para hacer referencia a la presencia explícita e implícita de los sonidos ambientales presentes en la ora literaria?
8. ¿Cuáles son los recursos de comunicación que el autor utiliza, atendiendo a nuestra nomenclatura, para hacer referencia a los silencios interactivos en el texto?
9. ¿Ayuda el escritor al lector a decodificar la presencia de los sonidos paralingüísticos en el texto?
10. ¿Se puede clasificar la alusión que hace el escritor a los sVs no emitidos por sus personajes?
11. ¿Podemos afirmar la existencia de algunas conclusiones finales que se repiten de forma sistemática en el análisis e interpretación de casos pertenecientes a las distintas categorías paralingüísticas?

Las respuestas a estas preguntas de investigación, obtenidas a lo largo del desarrollo de nuestro trabajo, las expondremos en el capítulo VII, dedicado a las Conclusiones. Incluimos también en este apartado una reflexión sobre el nivel de

cumplimiento de los objetivos generales que nos hemos señalado y que justifican la realización de nuestra tesis.

IV. METODOLOGÍA

CELESTINA*: ¿Qué dizes, Sempronio? ¿Con quien hablas? ¿Viénesme royendo las haldas? (La Celestina, I, V: 1989).*

IV.1. Introducción

La tesis que presentamos está inserta en el método de investigación cualitativo, de carácter etnográfico aplicado a la Educación tradicional en el ámbito de las Ciencias Sociales. La etnografía tiene como finalidad analizar las cualidades y características del objeto a estudiar mediante la observación participante. Puede usarse como sinónimo de antropología, pero también puede tenerse en cuenta la observación participante como método de trabajo. Aquí proponemos, precisando más, un estudio de caso, entendiendo como tal el texto literario de "La Celestina" del que pretendemos extraer nuevas lecturas a partir del modelo sugerido. El estudio de casos sigue una vía metodológica común a la etnografía aunque quizás la diferencia con el método etnográfico reside en su uso, debido a que la finalidad del estudio de casos es conocer el funcionamiento de todas las partes del caso concreto, para alcanzar niveles explicativos de supuestas relaciones causales encontradas entre ellas, en un contexto natural y dentro de un proceso dado.

El estudio de casos es un método ventajoso que nos permite organizar nuestra investigación en tres fases. En la primera, estudiamos el paralenguaje de forma holística. Nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en La Celestina* permite presentar de forma visual y panorámica la interacción de todos los sistemas comunicativos y particularmente el análisis del paralenguaje, objeto de nuestra investigación. En la segunda fase, presentamos casos concretos de análisis del paralenguaje en situaciones interactivas de breve duración, siguiendo el sistema de escritura tradicional. En ellos identificamos, describimos, analizamos y clasificamos los elementos paralingüísticos que aparecen en el texto, bien sea de forma explícita o implícita. En la tercera fase, realizamos comentarios de textos literarios extraídos de *La Celestina,* siguiendo la línea tradicional a la que añadimos el análisis del plano paralingüístico.

Otra de las ventajas de los estudios de los casos es la facilidad que nos ofrece para demostrar la aplicabilidad de los hallazgos a la realización de comentarios de textos literarios, al permitir profundizar en el nivel de análisis de los mismos, fin último de nuestra investigación.

Ciñéndonos a nuestro marco teórico, vemos que, partiendo de las investigaciones de los miembros de la Escuela de Palo Alto, iniciadas en la segunda mitad del siglo XX, los sistemas comunicativos no verbales comienzan a despertar el interés de investigadores interesados en el proceso de la comunicación humana. Las investigaciones de Poyatos (1994a), sobre la estructura tripartita del discurso –lenguaje verbal, paralenguaje, kinésica– como un proceso comunicativo integrado, adquieren especial relevancia. Otro grupo aún minoritario de investigadores vinculados a la enseñanza, también comienzan a interesarse por el estudio del paralenguaje, valorando su importancia en la enseñanza de las lenguas (Cestero, 1994) y (Moreno, 2004). La incorporación de los sistemas comunicativos no verbales y concretamente del paralenguaje, principalmente en la transmisión de mensajes emocionales, facilitan el aprendizaje de las lenguas. La incorporación de los elementos de los sistemas comunicativos no verbales en los diseños curriculares del español como lengua extranjera son ya

una realidad en nuestro país. Cestero (2006: 57) hace referencia a los sonidos paralingüísticos "por su incidencia determinante en la construcción e interpretación de fenómenos pragmático–discursivos como la ironía verbal." En nuestra investigación, analizamos casos extraídos de *La Celestina* en los que las manifestaciones como la ironía, por ejemplo, se identifican a través de los sonidos paralingüísticos. En nuestro trabajo de tesis, tenemos en cuenta las aportaciones de estos investigadores, entre otros, y centramos nuestra investigación en el estudio del paralenguaje en literatura, concretamente en un texto dramático: *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Para el desarrollo de nuestro trabajo hacemos uso de la metodología cualitativa (Strauss y Corbin, 2002) por ser la que mejor se adapta a nuestro trabajo de investigación.

IV.2. Planteamiento del problema

El problema de investigación origen del presente trabajo de tesis queda definido por la necesidad de incorporar un nuevo nivel de análisis al comentario de texto tradicional que dé cuenta de la incorporación del plano paralingüístico, y de aquellos recursos comunicativos que permitan su identificación, en el texto literario objeto de estudio.

Hemos seguido las aportaciones de Méndez (2006) y Tamayo (2003), para realizar una presentación del problema de forma clara, breve y precisa. En la actualidad, los comentarios de textos literarios siguen una línea de análisis marcada por la tradición. En ellos se estudia el texto desde el punto de vista y análisis del lenguaje verbal. Sin embargo, existen otros sistemas comunicativos no verbales, como el paralenlguaje, que reciben escasa atención de los estudiosos.

Hernández, Fernández y Baptista (2006) añaden que, para justificar la investigación y demostrar que el estudio es importante debe dar respuesta a las preguntas: ¿Por qué? y ¿Para qué?

El porqué y el para qué de nuestra investigación están estrechamente vinculados: *porque* consideramos que el comentario de texto tradicional adolece de contar con un plano de observación que incluya el análisis de los elementos significativos paralingüísticos del texto *para* profundizar y llegar a una mayor

comprensión de la obra o fragmento literario leído y así enriquecer la capacidad de análisis y como consecuencia la formación de estudiosos y lectores.

A partir de los estudios de Poyatos (1994b), con la aportación y demostración de la existencia de la estructura tripartita de la comunicación –lenguaje-paralenguaje-kinésica–, queda justificada la incorporación del plano paralingüístico en el análsis de un texto literario.

IV.3. Marco teórico

Desde el inicio de nuestra investigación y durante todo el proceso de nuestro trabajo consultamos fuentes bibliográficas que nos permiten conocer el marco teórico propio de nuestro campo de estudio. Muchas de estas fuentes las incorporamos a nuestro apartado de Bibliografía otras no las hemos incluido, por no haber extraído información relevante de las mismas, aunque su lectura nos ha resultado de interés. Nuestro Marco teórico se centra en la Comunicación y en sus Teorías explicativas, en la Comunicación no verbal, en el Paralenguaje, en conceptos literarios, principalmente de la obra de Fernando de Rojas, *La Celestina*, y en Estudios Metodológicos previos para la realización de un trabajo de investigación.

No nos extendemos en la presentación de este apartado, dado que hemos dedicado un capítulo a cada uno de los de los temas que componen nuestro Marco teórico, donde hemos recogido la información que hemos considerado relevante para nuestra investigación.

IV.4. Diseño metodológico

IV.4.1. *Tipo de investigación*

Teniendo en cuenta el objetivo general de nuestra investigación y los objetivos específicos de la misma, hemos considerado que la metodología que mejor se adapta a nuestro estudio es la cualitativa pues nuestro trabajo se basa en la observación.

Nuestra investigación se basa en la identificación, interpretación, análisis y clasificación de casos extraídos del texto de *La Celestina*, siguiendo los objetivos específicos señalados.

No excluimos de nuestra investigación el acceso a la metodología cuantitativa de forma esporádica, como apoyo necesario para señalar el número de repeticiones de un mismo fenómeno paralingüístico en un contexto determinado.

IV.4.2. *Fases de la investigación*

Nuestro trabajo de investigación se desarrolla en tres fases o niveles, cada una de ellas previa y necesaria para la iniciación de la siguiente. Como elemento común a las tres señalamos la información teórica, dado que en todo momento de la investigación consultamos fuentes literarias cuyos contenidos añadimos a nuestro trabajo y de las que damos cuenta en nuestro apartado dedicado a la Bibliografía.

a) Primera fase de investigación, correspondiente al *Primer nivel de análisis* de nuestra investigación. Consiste en la realización de un Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en Literatura, aplicado al texto dramático *La Celestina*.

b) Segunda fase de investigación, correspondiente al *Segundo nivel de Análisis* de nuestra investigación. Consiste en extraer del texto de *La Celestina* situaciones interactivas cortas. Identificar, analizar y clasificar los elementos paralingüísticos presentes en el texto. Clasificar los casos atendiendo a sus características más relevantes.

c) Tercera fase de investigación, correspondiente al *Tercer nivel de análisis* de nuestra investigación. Consiste en la realización de dos comentarios de textos literarios en los que, partiendo del modelo tradicional, añadimos un nuevo plano de análisis que dé cuenta de los elementos paralingüísticos presentes en el texto.

Como se puede comprobar, la secuenciación de nuestro trabajo de investigación en tres fases sucesivas presenta el análisis paralingüístico de forma

secuenciada, de menor a mayor complejidad en el análisis. Los comentarios de textos de la tercera fase llevan a la demostración de que se puede ampliar el comentario de texto tradicional y que con nuestra aportación se contribuye al enriquecimiento del estudiante y del lector.

IV.4.2.1. *Primer nivel de análisis*

El Primer nivel de análisis consiste en elaborar un *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en Literatura* y aplicarlo al acto I de *La Celestina.* Consideramos interesante la realización de nuestro Modelo porque nos permite ver de forma conjunta el texto escrito lenguaje verbal– el paralenguaje y los otros sistemas comunicativos no verbales –kinésica, proxémica y cronémica–. El nuestro es un Modelo abierto y de fácil aplicación a todas las obras literarias.

La ventaja de nuestro Modelo es que permite visualizar de forma conjunta la Comunicación como un todo integrado, que recoge la Estructura tripartita de la comunicación, al dar la posibilidad de ver en forma panorámica la interacción de los sistemas comunicativos verbales y no verbales.

La claridad de nuestro Modelo nos permite señalar la relevancia de los sistemas comunicativos no verbales en el proceso de identificación del paralenguaje implícito. A través del texto escrito, el autor recurre a la proxémica, es decir, a la distancia existente entre los participantes de una interacción, para comunicar al lector la información que le permita identificar, por ejemplo, el tipo de voz o calificador paralingüístico utilizado por el personaje para dar salida a sus emociones. La referencia a la hora, es decir, a la cronémica es otro recurso en manos del autor para señalar, de forma implícita, el volumen de voz utilizado por los personajes.

IV.4.2.2. *Segundo nivel de análisis*

Nuestro segundo nivel de análisis consiste en seleccionar fragmentos de todos los actos de *La Celestina* y hacer un comentario crítico de cada uno de ellos. Hemos trabajado de forma independiente cada categoría paralingüística. En esta

segunda fase de nuestra investigación, en el análisis de cada uno de los casos, hemos seguido la siguiente metodología:

a) Comenzamos cada caso presentando, brevemente, el contexto situacional en que se produce la acción.

b) Seguidamente, aludimos al contexto personal del personaje; a través de la lectura del texto, descubrimos las emociones que siente y los intereses que le mueven a actuar.

c) Identificamos los signos verbales morfológicos y sintácticos presentes en el texto que nos facilitan información sobre el paralenguaje explícito. Por ejemplo, la presencia de verbos que hacen referencia a un sonido paralingüístico, «murmurando», «grita», «digo»; de un sustantivo, «risa», «voz», «pasos»; de un adjetivo calificativo, «ronca», «burlona», «suave». Los adverbios ayudan a identificar la velocidad o tempo de emisión de sonidos paralingüísticos, cualidad primaria de la voz generalmente implícita en el texto, «¡Presto!».

d) Señalamos la presencia, si la hubiere, de comentarios verbales que hagan referencia a sonidos paralingüísticos: «la voz tienes ronca», «hablando entre dientes», etc.

e) Identificamos la presencia de transcripciones ortográficas que indican la vehemencia, la sorpresa, el temor, caso de los enunciados exclamativos; la curiosidad, la sorpresa e, incluso, la ira, caso de los enunciados interrogativos.

f) Señalamos la presencia de trascripciones paralingüísticas utilizadas por el autor para señalar los diferenciadores paralingüísticos: «¡Ha! ¡ha! ¡ha!», «¡He! ¡he! ¡he!», «¡Hy! ¡hy! ¡hy!», en el caso de la risa.

g) Señalamos la presencia de los alternantes silenciosos, representada en la escritura a través de los signos ortográficos de puntuación, decisivos para la interpretación del tono y velocidad de emisión de los sonidos paralingüísticos.

h) Señalamos la presencia de alternantes sonoros, caso de que los hubiere, ¡Ce!, ¡Ce!, etc.

i) Señalamos la presencia de otros sistemas comunicativos no verbales por su importancia como recursos de comunicación para ayudarnos a identificar y

clasificar el paralenguaje explícito o implícito en el texto: «¡vaya haldear que trae!», «no hagas ruido», etc.

j) Partiendo de la información recibida a través de la identificación y análisis de los elementos paralingüísticos, incidimos en las emociones e intereses que han motivado la actuación de los personajes.

k) Finalmente, clasificamos el caso analizado en el conjunto de casos que forman parte de la misma categoría paralingüística.

El análisis de sucesivos casos de una misma categoría paralingüística nos ha permitido agruparlos y clasificarlos, llevándonos a descubrir rasgos propios del estilo del autor. En líneas generales, el paralenguaje es un recurso en manos del autor para caracterizar a sus personajes y señalar que sus manifestaciones son las propias de la clase social a la que pertenecen. Una estrategia del autor para señalar la normas y costumbres de la sociedad de la época.

IV.4.2.3. *Tercer nivel de análisis*

Nuestro tercer nivel de análisis consiste en la realización de dos comentarios de textos literarios de considerable extensión. Partimos del comentario de texto tradicional al que incorporamos el plano paralingüístico.

No presentamos el plano paralingüístico como un añadido, sino como parte integrante del comentario de texto tradicional. Para dotarlo de coherencia, al señalar la estructura y el tema del texto a analizar, señalamos los elementos lingüísticos y paralingüísticos que nos han ayudado a su interpretación. En el plano del análisis del contenido, señalamos y justificamos la presencia de los sonidos paralingüísticos en el texto.

Nuestra propuesta de comentario de texto pretende ser respetuosa con el arte del escritor. A menudo nos hemos encontrado comentarios de textos con muy poca atención a los recursos estilísticos, desde el punto de vista lingüístico y literario, y muy ricos en otros recursos comunicativos. Corresponde a los estudiosos trabajar el texto como unidad, dando cuenta de todos aquellos recursos, verbales y no verbales, que haya utilizado su autor.

IV. 4.2.4. Análisis de datos

El capítulo V dedicado al análisis de datos recoge el cuerpo de nuestra investigación. Lo hemos divido en tres subapartados, atendiendo a los tres niveles de nuestra investigación.

El capítulo V.1. lo dedicamos a la realización y explicación de nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en Literatura*, a la transcripción del acto I de *La Celestina* y a la recogida de la información de los elementos paralingüísticos. El trabajo realizado en ese primer análisis de nuestra investigación lo recogemos en forma de Anexo I que figura al final de nuestro trabajo de tesis.

El capítulo V.2. lo dedicamos a clasificar del paralenguaje: Cualidades primarias del sonido –timbre, volumen, tempo y tono–; Calificadores –tipos de voz– Diferenciadores –risa, llanto y grito–; Alternantes –sonoros y silencioso– y al Casiparalenguaje. En cada una de estas categorías hemos analizado y clasificado casos que hemos extraído del texto de *La Celestina* por considerarlos relevantes. Terminamos cada apartado con unas conclusiones.

El capítulo V.3. lo dedicamos a la realización de dos comentarios de textos que cumplen el objetivo general de nuestro proyecto de investigación: la incorporación de un nuevo nivel de análisis –el plano paralingüístico– a la realización de comentarios de textos tradicionales.

El capítulo VI lo dedicamos a las Discusiones de los resultados, al análisis de contrastes entre la información obtenida y la teoría relativa al tema objeto de nuestro estudio, o a trabajos anteriores usados como antecedentes, contrastando opiniones.

El capítulo VII, dedicado a las Conclusiones, cierra nuestra investigación. En ellas mostramos los resultados más importantes, así como las sugerencias para la mejora de la situación objeto de nuestro estudio.

-

V. ANÁLISIS DE LOS DATOS

V.1. PRIMER NIVEL DE ANÁLISIS

MELIBEA: *¡Ay triste! ¡Qué saltos me da el corazón!* (*La Celestina,* I, I: 61).

Nuestra propuesta de un *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en Literatura* se basa en la concepción de que el paralenguaje debe ser concebido como un sistema significativo en el potencial comunicativo de un texto literario y que la destreza en usar este sistema constituye un aspecto esencial de las técnicas literarias de un escritor.

La principal función de nuestro *Modelo* es señalar: a) la relación entre palabra y paralenguaje en la comunicación entre los personajes de ficción; b) la necesidad de dotar al lector de herramientas convincentes para comprender los mecanismos de caracterización de los personajes y ambientes; c) la búsqueda de nuevas estrategias para mejorar y enriquecer la comprensión lectora; y d) la conveniencia de la incorporación del nivel de análisis paralingüístico a la realización de comentarios de textos literarios.

Para la elaboración de este *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en Literatura,* hemos partido de modelos de investigación cualitativa y de algunos modelos de transcripción del discurso que incluyen la CNV y el Paralenguaje en sus planteamientos (Hill, 1952/1982), Crystal (1997);

Bolinger (1985), Jaworski, (1993), Poyatos, (1994b), Knapp (1995) y Argile (2004). Merece una especial atención el Modelo de transcripción de la CNV en Literatura elaborado por Gaya (2005) en su análisis de la obra narrativa *El Guepard*, de Giuseppe Tomasi de Lampedusa.

Para la realización de nuestro Modelo, partimos del análisis del discurso de Poyatos (1994a) basado en la 'Triple Estructura Básica' de la comunicación humana que describe el lenguaje, paralenguaje y la kinésica en las dimensiones de espacio –proxémica– y de tiempo –cronémica–. Dado que nuestro trabajo de investigación se centra en el análisis del paralenguaje en una obra literaria, con la finalidad de aplicarlo en la actividad docente, hemos considerado indispensable crear un modelo propio que se adapte al objeto de nuestro estudio. Siguiendo un enfoque etnográfico de la comunicación humana y partiendo del Modelo de Gaya (2005), basado en la CNV en narrativa, presentamos un *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje* que acoge todas las categorías paralingüísticas y los recursos comunicativos que nos ayudan a su identificación –sistemas comunicativos no verbales–. Para la puesta en práctica de nuestro Modelo hemos elegido una obra teatral: *La Celestina,* de Fernando de Rojas. Transcribimos en nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje* el acto I de la obra y llenamos de contenido las columnas y casillas correspondientes.

V.1.1. Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguanje en Literatura

La matriz de nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción en Literatura* consta de tres partes. La primera corresponde a las descripciones contextuales, registro numérico de secuencias del texto, registro de los personajes y registro textual –secuencia de 45 líneas de transcripción–. Las dos partes siguientes son temáticas y corresponden al estudio del paralenguaje y a los recursos de comunicación.

Pensando en las palabras de Watzlawick (1971/1994) citado en Winkin 1981/1994), *No podemos no comunicar,* y en las de Poyatos (1994a) *Todo comunica,* hemos incluido, inmediatamente después del paralenguaje, una columna dedicada al casiparalenguaje, dada su estrecha relación. Siguiendo el

mismo criterio, finalizamos la matriz con una columna en la que hemos querido dejar constancia del PNE –paralenguaje no emitido–. Porque es tan importante lo que emiten los personajes como lo que no emiten.

Nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción en Literatura* ha sido diseñado partiendo del concepto de claridad esquemática; hemos pretendido que sea lo más sencillo y claro posible, de modo que facilite un análisis minucioso y, a la vez, de observación de datos relevantes de contrastes. Para facilitar visualmente la lectura de las categorías paralingüísticas encontradas y de los recursos de comunicación que ayudan a su interpretación, hemos segmentado el texto escrito. De este modo hemos evitado también el exceso de información por línea.

Por cuestiones prácticas y de comodidad, hemos procurado que cada página de transcripción quede acotada en el espacio de un folio de tamaño D4. Esta maquetación nos permite agilizar la lectura, tener una información panorámica de todos los elementos que componen nuestro *Modelo* y captar la visualización global de aquellos aspectos que más se repiten, así como los que hemos detectado con carácter excepcional.

Nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción en Literatura* recoge la siguiente información:

V.1.1.1. Aspectos numéricos

En el encabezamiento de cada hoja de la matriz de transcripción señalamos, con numeración romana, el acto al que pertenece el texto –siempre el Acto I e inmediatamente debajo el número de la hoja.

El registro secuencial del texto consta de 45 filas, numeradas de acuerdo con el cómputo de enunciados del texto. Este cómputo de enunciados lo señalamos en la segunda columna –Nº– y lo realizamos a partir de los signos ortográficos siguientes: punto final de un enunciado, signo ortográfico exclamativo de cierre de un enunciado y signo interrogativo de cierre de un enunciado. Esta numeración es acumulativa y correlativa desde el inicio al final del acto I. Hemos dedicado esta columna al cómputo de enunciados por considerarla de gran utilidad para la aplicación didáctica de nuestro *Modelo*, en la

medida que facilita la referencia al fragmento de texto que se quiere trabajar o comentar.

V.1.1.2. Contexto

Esta columna recoge una gran cantidad de información. Por razones de espacio, para señalar la información paralingüística, los nombres de los personajes y cualquier otra información de interés utilizamos abreviaturas y un tipo de letra menor al utilizado en la correspondiente al texto. Las abreviaturas que utilizamos en nuestra clasificación las presentamos en la Figura 15, situada en la página siguiente.

Una de las anotaciones más abundantes es la relativa a las pausas que hacen los personajes en su intervención y que se representan en la escritura a través de los signos de puntuación –pausas largas o breves–. Esta ausencia de sonido –alternantes silenciosos– la marcamos en la columna correspondiente a los alternantes –*Al*–. Pero, dado que hay distintos tipos de alternantes, para aclarar que se trata de un alternante silencioso, escribimos en la columna de Contexto *Marc del leng.* –marcador del lenguaje[1]–, que es el nombre que hemos asignado a esta categoría de alternantes.

Cuando en el texto figuran verbos de discurso, es decir, verbos que hacen referencia a la emisión de sonidos paralingüísticos propios de la comunicación humana –dice, habla, murmura, susurra, etc.–, lo señalamos en la columna correspondiente a los Signos verbales y también en la columna de Contexto. En este caso escribimos: *verbo de discurso*.

[1] Poyatos (1994b: 166) utiliza la terminología *marcador del lenguaje* para hacer referencia a los silencios momentáneos que se producen en la conversación y que se representan gráficamente con signos ortográficos de puntuación.

Abreviatura	Significado
AL	Alternante
CL	Calificador
Cm	Comentario verbal
CP	Cuasiparalenguaje
Cr	Cronémica
CNV	Comunicación no verbal
DF	Diferenciador
Expl	Explícitos
Impl	Implícitos
Ki	Kinésica
Marc leng	Marcador de lenguaje
PNE	Paralenguaje no emitido
Pr	Proxémica
sVs	Signos verbales
SNVs	Signos no verbales
Te	Tempo
Ti	Timbre
To	Tono
Tp	Transcripción paralingüística
Vo	Volumen

Figura 15: *Abreviaturas de nuestro Modelo*.

Esta columna dedicada al contexto recoge también importante información sobre la presencia implícita –*Impl*– o explícita –*Expl*– de las distintas categorías paralingüísticas y sistemas comunicativos no verbales –kinésico, proxémico, cronémico–. Teniendo en cuenta que los sNVs no se rigen por el principio de linealidad sino de simultaneidad, señalamos en la columna dedicada a *Impl* la categoría que consideramos predominante –en nuestro trabajo, las cualidades primarias de la voz del personaje que habla–. Las restantes categorías y sistemas comunicativos *Impl* los señalamos en esta columna de Contexto. De este modo, podemos deducir el paralenguaje, la kinésica, la cronémica o la proxémica *Impl*, que el autor no siempre escribe, pero que está presente en una interacción. Podemos deducir estas categorías por el contexto situacional, por la conducta y

personalidad de los personajes y por la correlación entre las conductas kinésicas y ciertas relaciones dérmicas. Cuando estos sistemas comunicativos están presentes en el texto, los señalamos también en la columna de Contexto, señalando, en este caso, *Expl.* Sirva como ilustración el siguiente ejemplo:

> CELESTINA: Pasos oygo. Acá descienden, Haz, Sempronio, que no lo oyes. (*La Celestina*, I, I: 88)

Este ejemplo figura en la Hoja 116, Nº 504, de nuestro *Modelo*, Anexo I, en el que señalamos: a) las cuatro columnas correspondientes a las cualidades primarias de la voz *–Ti, Vo, Te y To–* y la columna de *Impl* del personaje que habla, es decir, Celestina; b) marcamos cuatro filas en la columna de kinésica y en la columna de Contexto señalamos *Ki Impl.*; c) marcamos cuatro filas en la columna de proxémica y señalamos en la relativa al Contexto *Pr Expl.*; y d) señalamos en la columna de Contexto *S. obj adap. Expl*.

En relación a las Cualidades primarias de la voz, las señalamos siempre, por ser las del personaje que habla. Dado que el autor no nos da información sobre ellas, las señalamos en la columna de *Impl*. Si el personaje hace referencia a una Cualidad primaria de la voz de otro personaje, por ejemplo, al timbre, señalamos en la columna de Contexto *Ti Expl*, seguido de la abreviatura del nombre del personaje. Cuando el personaje que habla utiliza sonidos paralingüísticos interrogativos o indicadores de vehemencia, señalados en el texto con los signos ortográficos de interrogación o exclamación, los señalamos en la columna correspondiente a los *Expl.* Seguidamente, anotamos en la columna de Contexto *C. Prim Expl.*

También dejamos constancia en esta columna de cualquier otra información complementaria pertinente para facilitar la comprensión del texto: anotaciones sobre las emociones de los personajes y estilo del autor, entre otras.

Si por razones de espacio no podemos escribir una determinada categoría, hacemos uso de su correspondiente abreviatura. Para las anotaciones en la columna de Contexto, con el fin de adaptarnos a su anchura, usamos el tamaño 10 de letra.

V.1.1.3. Personajes

A cada personaje asignamos una abreviatura, con el fin de adaptarnos al espacio de la columna dedicada a los mismos. Esta abreviatura se corresponde con la primera sílaba del nombre. En el caso de Elicia, para señalar su intervención, utilizamos las dos primeras sílabas –*Eli*–.

Cuando un personaje inicia su intervención, escribimos la abreviatura de su nombre en la columna, poniendo una línea horizontal cuando la finalice, separándolo de este modo de la abreviatura correspondiente al nombre del personaje siguiente.

En este apartado nos limitamos a señalar a los personajes que participan en el Acto I de la obra, dado que nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción* sólo recoge la transcripción del Acto I.

Personaje	Abreviatura	Presentación
Calisto	Ca	Señor
Melibea	Me	Señora
Celestina	Ce	Alcahueta
Pármeno	Par	Criado de Calisto
Sempronio	Sem	Criado de Calisto
Elicia	Eli	Pupila de Celestina
Crito	Cri	Amante de Elicia

Figura 16: *Personajes presentes en el Acto I.*

No hemos incluido en nuestro cuadro el nombre de Areúsa, joven prostituta prima de Elicia, porque, si bien se hace referencia a ella, no participa en la acción de este Acto I.

El cuadro que presentamos a continuación recoge de forma gráfica los apartados de nuestro *Modelo* que hemos presentado hasta ahora y el correspondiente al 'texto', que presentamos a continuación.

ACTO I
HOJA: ...

Contexto	Nº	Pje	Texto

Figura 17: *Cuatro primeras columnas de nuestro Modelo.*

V.1.1.4. Texto

Hemos copiado todo el texto del Acto I en la columna que hemos denominado «Texto»; por razones lógicas, queda justificado que sea la más amplia de toda la matriz. Para su escritura, hemos seguido el siguiente criterio:

a) Siempre respetuosos con el texto original[2], hemos escrito una palabra en cada línea, independientemente de su categoría gramatical. En el caso de los verbos en tiempo pasado, hemos escrito el verbo auxiliar en una línea y el participio del verbo principal en la siguiente.

b) Hemos respetado los espacios de separación existentes en el texto original y que señalan un cambio de escena o de actitud de los personajes. En esos casos, hemos dejado una fila vacía en la página correspondiente de nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje de La Celestina.*

c) Para facilitar la lectura, hemos escrito el texto en escalera descendente, dejando un espacio prudencial de separación entre una palabra y la escrita en la línea siguiente. Cuando hemos llegado a la distancia elegida en el límite derecho de la columna, la siguiente palabra la situamos en la parte izquierda de la columna y escribimos el texto en escalera descendente. Así sucesivamente.

V.1.1.5. Paralenguaje

Dedicamos siete columnas a los distintos aspectos del paralenguaje señalados en el texto. Las cuatro primeras las dedicamos a las cualidades primarias de la voz *–Ti, Vo, Te, To–* y las tres siguientes a sus modificadores *–CL,*

[2] Nos referimos a la edición de *La Celestina* realizada por Julio Cejador y Frauca, publicada en Madrid, en el año 1945, por la Editorial Espasa- Calpe S. A. En la Introducción de su edición, Cejador recoge textualmente: "Nuestra presente edición es reproducción de esta de Vigo de 1900 y de Valencia de 1514; pero como la *princeps* de 1499, publicada por Fouché-Delbosc dos años después, en 1902, ofrece el estado más autorizado de la obra, quisimos que aquí se reprodujese con toda fidelidad, y así, hemos logrado juntar entrambas ediciones poniendo *en tipo común la edición dicha de Burgos de 1499,* corregidas las erratas manifiestas y descorregidas algunas pocas que no debió corregir el hispanista francés y *en cursiva todo lo demás que halla en la de Vigo y Valencia,* añadido a aquella de Burgos de 1499, la más antigua que conocemos." Esta edición de Cejador es la que hemos utilizado como documento de trabajo para la realización de este trabajo de investigación.

DF y AL–. En estas columnas, señalamos la duración de una determinada categoría paralingüística sombreando las filas correspondientes.

PARALENGUAJE							**CP**
CUALIDADES PRIMARIAS							
TI	VO	TE	TO	CL	DF	AL	

Figura 18: *Columnas de nuestro Modelo relativas al Paralenguaje*.

V.1.1.5.1. Cualidades primarias de la voz

Dedicamos cuatro columnas a las siguientes cualidades primarias de la voz: timbre, volumen, tempo y tono; cualidades del sonido fácilmente observables en la lectura del texto. Hemos obviado otras cualidades, como es el caso de la resonancia, por no disponer de medios para su observación directa.

En *La Celestina,* los recursos de comunicación utilizados por el autor para señalar las cualidades primarias de la voz son: *Impl, Expl, sVs, Cm, Tp* y *CNV – Ki, Pr* y *Cr*–.

En nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción* hemos señalado siempre las cuatro cualidades primarias de la voz –timbre, volumen, tempo y tono– unas veces como *Expl* y otras como *Impl*. Dado que siempre que un personaje habla, lo hace con el timbre característico de su voz, con un volumen, tempo y tono determinados, que el autor ha decidido no precisar, señalamos esta situación en la columna de *Impl,* marcando todas las filas correspondientes a la intervención de dicho personaje. En aquellos casos en los que el autor recurre a los signos ortográficos de interrogación o exclamación para señalar las modificaciones de los sonidos paralingüísticos emitidos por el personaje, señalamos la columna *Tp,* y dejamos sin marcar la columna de *Impl.* Seguidamente, anotamos en la columna de Contexto «*Vo Te* y *To Expl*».

PARALENGUAJE				RECURSOS DE COMUNICACIÓN						
Cualidades primarias				Impl	Expl			CNV		
TI	VO	TE	TO		sVs	Cm	Tp	Ki	Px	Cr

Figura 19: *Cualidades primarias y Recursos de comunicación.*

V.1.1.5.1.1. *Timbre*

El timbre es el registro de la voz que permite diferenciar a una persona de las otras. El timbre de la voz de una persona está sujeto a variaciones.

En nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción* hemos señalado siempre el *timbre* de la voz como *Impl*. Interpretamos que el lector, desde el mismo momento que ve escrito en el texto el nombre de un personaje, mentalmente 'oye' el timbre de su voz. En los casos que el autor ha decidido hacer referencia al timbre de la voz de un personaje, señalamos en la columna de Contexto *Ti Expl*, seguido de la abreviatura de su nombre. Los siguientes ejemplos nos sirven para ilustrar lo que acabamos de expresar.

> CALISTO: A la puerta llaman; corre.
> PÁRMENO: ¿Quién es?
> SEMPRONIO: Abre a mí y a esta dueña.
> PÁRMENO: Señor, Sempronio é vna puta vieja alcoholada dauan aquellas porradas. (*La Celestina*, I, I: 66-67)

Pármeno ha reconocido el timbre de voz de Sempronio. Señalamos esta información en la casilla de Contexto como *Ti Impl Sem.* En la casilla siguiente de Contexto señalamos ‘estilo autor’. Este ejemplo figura en el Anexo I, Hoja 83, Nº 399 de nuestro Modelo.

En el siguiente ejemplo, Celestina hace referencia de forma explícita al timbre de voz de Pármeno, con el fin de halagarlo:

> CELESTINA: Llegate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleytes. [...]. Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan. Mal sosegadilla deues tener la punta de la barriga. (*La Celestina,* I, I: 95).

Celestina utiliza dos signos verbales morfológicos, «voz» y «ronca», y un Cm, «las barbas te apuntan», para señalar el timbre de la voz de Pármeno. En las columnas correspondientes a los Recursos de comunicación señalamos: a) la columna de *sVs* en las filas del texto que señalan los signos morfológicos «voz» y «ronca», b) en la columna de *Cm* señalamos las filas correspondientes a «las barbas te apuntan». En la columna de Contexto señalamos: *Ti Expl Par, sVs Expl, Cm Expl* y 'estilo autor'.

Por razones de espacio, no nos es posible presentar este ejemplo de forma gráfica. Nos remitimos a nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje,* Anexo I, Hoja 135, Nº 579-581.

V.1.1.5.1.2. *Volumen*

Todas las personas utilizan un volumen de voz considerado normal, para conversar con otras personas. Pero, muy a menudo, este volumen es modificado por factores emocionales. En *La Celestina,* son varias las referencias al volumen de la voz de los personajes. En otros casos, cuando el autor omite esta información, el lector la puede decodificar a través del contexto situacional.

> CALISTO: ¿No te digo que hables alto, quando fablares? ¿Qué dizes? (*La Celestina,* I. I: 40)

En este caso, señalamos en la columna de Contexto la información que nos transmite Calisto *Vo Impl Sem.* Recordemos que las columnas correspondientes a las Cualidades primarias de la voz corresponden a Calisto, por ser el personaje que habla.

Por razones de espacio, no nos es posible presentar este ejemplo de forma gráfica. Nos remitimos a nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje,* Anexo I, Hoja 24, Nº 78.

V.1.1.5.1.3. *Tempo*

El tempo es la velocidad relativa en la emisión sucesiva de las palabras, oraciones y frases, incluyendo las pausas, que constituyen un enunciado. Las variaciones de tempo obedecen a factores sociales, culturales y emocionales.

En el tempo o velocidad se pueden diferenciar distintos grados: muy lento, lento, medio, rápido y muy rápido.

En el siguiente ejemplo, la velocidad de emisión de sonidos paralingüísticos de Celestina la identificamos: a) a través del sVs «Presto», b) en la ausencia de alternantes silenciosos en la primera parte del enunciado y c) en la *Tp* de la vehemencia.

> CELESTINA: ¡Mételo en la camarilla de las escobas! ¡Presto! (*La Celestina*, I, I: 60)

Además de señalar en la columna de sVs la fila correspondiente a la palabra «Presto», señalamos ocho filas en la columna de *Tp*. Señalamos en la columna de Contexto *Te Expl Ce* y ‘estilo del autor’.

Por razones de espacio, no nos es posible presentar este ejemplo de forma gráfica. Nos remitimos a nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje*, Anexo I, Hoja 67, Nº 296.

V.1.1.5.1.4. *Tono*

El tono informa de las emociones, sentimientos e intereses de la persona que habla. El tono puede decir más que las palabras, puede, incluso, modificar su significado dando al mensaje un valor diferente al que le es habitual.

En los dos ejemplos siguientes, el lector puede interpretar el tono de voz de los dos personajes a partir del contexto situacional y de las transcripciones paralingüísticas de los signos de exclamación e interrogación.

En el primer ejemplo[3], anotamos en la columna de Contexto *To Expl.Ca*, por ser Calisto el personaje que habla. En el segundo ejemplo[4], anotamos en la columna de Contexto *To Expl.Ce*.

> CALISTO: ¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito? (*La Celestina*, I, I: 34)

> CELESTINA: ¡Jesú, Jesú, Jesú! ¿E tú eres Pármeno, hijo de Claudina? (*La Celestina*, I, I: 98).

V.1.1.5.2. Calificadores

Los calificadores constituyen una amplia gama de efectos de voz que se perciben y se juzgan socialmente, según valores fijados universalmente o culturalmente.

En *La Celestina,* dado que el texto carece de acotaciones, cuando el autor quiere señalar la existencia de un calificador en la voz de un personaje lo hace a través de otro personaje. Los recursos que utiliza son: *Implícitos, Explícitos, Signos verbales, Comentarios verbales, Transcripciones paralingüísticas y la Comunicación no verbal –kinésica, proxémica y cronémica–.*

PARALENGUAJE			RECURSOS DE COMUNICACIÓN						
CL	DF	AL	Impl	Expl			CNV		
				sVs	Cm	Tp	Ki	Pr	Cr

Figura 20: ***Calificadores*** *y Recursos de comunicación.*

CALISTO: ¿Qué estás murmurando, Sempronio? (*La Celestina,* I. I: 40)

En este caso, la información sobre el Calificador la recibimos a través del signo verbal «murmurando». En nuestro Modelo, analizamos la intervención de

[3] Nos remitimos al Anexo 1, Hoja 7, Nº 18 de nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción*.
[4] Nos remitimos al Anexo 1, Hoja 145, Nº 611de nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción*.

Calisto del siguiente modo: a) señalamos cuatro filas en la columna correspondiente al Calificador –*CL*–; b) en la columna correspondiente a los sVs señalamos el signo verbal «murmurando»; c) los sonidos paralingüísticos de pregunta los señalamos en la columna de *Tp;* d) en la columna de *AL* señalamos el signo ortográfico de la coma y el signo final de la interrogación. En la columna de Contexto escribimos 'voz murmurada'.

Por razones de espacio, no nos es posible presentar este ejemplo de forma gráfica. Nos remitimos a nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje,* Anexo I, Hoja 21, Nº 81.

V.1.1.5.3. Diferenciadores

Los diferenciadores constituyen una categoría paralingüística que caracteriza y diferencia reacciones y estados fisiológicos y emocionales.

En *La Celestina,* los diferenciadores que forman parte del repertorio de los personajes son: la risa, el llanto y el grito. Los recursos de comunicación utilizados por el autor para señalar los diferenciadores son: *sVs, Cm y Tp*.

> SEMPRONIO: *¡Ha! ¡ha! ¡ha!* ¿Esto es el fuego de Calisto? ¿Estas son sus congoxas? ¡Cómo si solamente el amor contra él asestara sus tiros! (*La Celestina,* I, I: 42)

En este ejemplo, el autor señala la risa de Sempronio a través de una transcripción paralingüística, «¡Ha! ¡ha! ¡ha!». La señalamos en la columna –*DF* –marcando tres filas, como corresponde a su emisión–. Marcamos también tres filas en la columna correspondiente a la transcripción paralingüística –*Tp*– y señalamos en la columna de Contexto 'risa a carcajadas'. En otra fila de esa misma columna señalamos 'estilo autor'.

Por razones de espacio, no nos es posible presentar este ejemplo de forma gráfica. Nos remitimos a nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje,* Anexo I, Hoja 27, Nº 111.

> PÁRMENO: *¡Hy! ¡hy! ¡hy!*
> CELESTINA: ¿Ríeste, landrezilla, fijo? (*La Celestina,* I, I: 95).

En este ejemplo, el autor señala la risa de Pármeno a través de una transcripción paralingüística, «¡Hy! ¡hy! ¡hy!», que señalamos en la columna *–DF* –marcando tres filas, como corresponde a su emisión–. Marcamos también tres filas en la columna correspondiente a la transcripción paralingüística *–Tp–*. Señalamos en la columna de sVs la fila correspondiente a «Ríeste». En la columna de Contexto señalamos 'risa de conejo'. En otra fila de esa misma columna señalamos 'estilo autor'.

Por razones de espacio, no nos es posible presentar este ejemplo de forma gráfica. Nos remitimos a nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje,* Anexo I, Hoja 137, Nº 586.

PARALENGUAJE			RECURSOS DE COMUNICACIÓN						
CL	**DF**	AL	Impl	Expl			CNV		
				sVs	Cm	Tp	Ki	Pr	Cr

Figura 21: ***Diferenciadores*** *y Recursos de comunicación.*

V.1.1.5.4. Alternantes paralingüísticos

En esta columna señalamos todos los alternantes: los alternantes que indican emisiones paralingüísticas no verbales y los que señalan silencios. Especificamos su tipo en la columna de Contexto.

IV.1.1.5.4.1. *Alternantes sonoros*

Estos sonidos son emisiones no verbales realizadas por un determinado personaje con distintas finalidades. A menudo, un mismo sonido adquiere distintos significados, dependiendo éste del contexto situacional en que se produce.

En el siguiente ejemplo, Elicia ordena silencio a Celestina, a través de un sonido paralingüístico no verbal.

ELICIA: ¡Ce! ¡ce! ¡ce!
CELESTINA: ¿Porqué?
ELICIA: Porque está aquí Crito. (*La Celestina*, I, I: 60)

Marcamos las columnas *Al* y *Tp* en las tres filas correspondientes a la emisión del sonido paralingüístico de Elicia. Señalamos en la columna de Contexto *Tp Al Expl.* También marcamos la columna dedicada al *casiparalenguaje* por tratarse de un sonido casiparalingüístico y señalamos en la columna de Contexto *Cp Expl*.

Por razones de espacio, no nos es posible presentar este ejemplo de forma gráfica. Nos remitimos a nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje,* Anexo I, Hoja 67, Nº 293.

En la vida real, la emisión de estos sonidos paralingüísticos va acompañada de gestos –alzando las cejas y abriendo mucho los ojos– y maneras –poniendo el dedo índice de la mano derecha sobre los labios en señal de silencio–. Esta información nos lleva a señalar también la columna dedicada a la *kinésica* –tres filas– señalando en la columna de Contexto *Ki Impl.*

PARALENGUAJE			RECURSOS DE COMUNICACIÓN						
CL	DF	**AL**	Impl	Expl			CNV		
				sVs	Cm	Tp	Ki	Pr	Cr

Figura 22: ***Alternantes*** *y Recursos de comunicación.*

V.1.1.5.4.2. *Alternantes silenciosos*

Los alternantes silenciosos son pausas que regulan el mecanismo de la conversación. En la escritura, estos silencios momentáneos están señalados con los signos ortográficos de puntuación. La duración y finalidad de la pausa se corresponde con un signo de puntuación determinado. Estos alternantes los señalamos en la columna de *AL* y también en la columna de Contexto como *Marc de leng* –marcadores del lenguaje–. Cuando necesitamos señalar otra categoría y

no disponemos de espacio, damos prioridad a la otra categoría y dejamos sin señalar el *Marc de leng.*

Cuando el autor ha dejado un espacio vacío en el texto, hemos dejado una fila vacía en la página correspondiente de nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción.* En esos casos, por razones obvias, hemos dejado vacía esa fila en las columnas correspondientes a las Cualidades Primarias de la voz[5].

V.1.1.6. Casiparalenguaje

Además de los sonidos paralingüísticos que hemos presentado, existe una serie de sonidos emitidos por el cuerpo humano, otros sonidos emitidos por animales, seres inertes y sonidos ambientales que también comunican. En la medida que interactúan con las personas, transmitiéndoles información, hemos decidido incluirlos en la comunicación humana señalándolos como *casiparalenguaje.*

Los sonidos *casiparalingüísticos* operan como auxiliares de la estructura lenguaje–paralenguaje-kinésica y poseen el mismo valor comunicativo.

V.1.1.6.1. *Sonidos objetoadaptadores*

En nuestro trabajo de investigación consideramos *casiparalenguaje* a los sonidos objetoadapatadores que poseen valor comunicativo.

En el siguiente ejemplo, Sempronio golpea la puerta con los nudillos, emitiendo un sonido casiparalingüístico. El autor lo presenta en la obra a través de la Transcripción paralingüística.

CELESTINA: Llama.
SEMPRONIO: Tha, tha, tha. (*La Celestina*, I, I: 68)

En este caso, marcamos tres filas en las columnas correspondientes al *casiparalenguaje* y a la transcripción paralingüística –*Cp* y *Tp*–.

[5]Remitimos a las páginas 67, 83 y 118 de nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción.* En la página 67, la fila en blanco indica un cambio de escena y de personajes. En la página 83 el espacio en blanco indica la ausencia de diálogo.

Señalamos también las columnas dedicada a la *kinésica* –por tratarse de un acto kinésico objetoadapatador–, *Px* –distancia implícita de Sempronio en relación a la puerta– y *Cr* –intervalo de tiempo entre los golpes de llamada–. Dado que estas categorías son interpretaciones del lector, las señalamos como *Impl.*

En este caso, remitiéndonos a su ubicación en el Anexo I, Hoja 83, Nº 393 de nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción,* hemos dejado en blanco las columnas y filas correspondientes a las Cualidades primarias de la voz –Ti, Vo, Te y To– por razones obvias.

V.1.1.6.2. *Sonidos emitidos por animales*

Señalamos como casiparalenguaje los sonidos que emiten los animales para relacionarse con las personas. Estos sonidos, en la medida que son decodificados por las personas como portadores de un significado, los consideramos sonidos interactivos casiparalingüísticos.

Presentamos como ejemplo excepcional, un fragmento de *La Celestina,* en el que los sonidos casiparalingüísticos emitidos por animales poseen un alto poder comunicativo. También los animales conocen a Celestina e interactúan con ella.

> PÁRMENO: [...] Si pasa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aues, otra cosa no cantan si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dicen ¡puta vieja! Las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. (*La Celestina,* I, I: 68).

Esta información la señalamos en la columna destinada al casiparalenguaje –*Cp*– y damos cuenta de ello en la columna de Contexto, añadiendo en la fila siguiente 'estilo del autor'. Este hallazgo nos lleva a determinar que la literatura excede a la vida real, presentando con verosimilitud situaciones pertenecientes al mundo de ficción.

Por razones de espacio, no nos es posible presentar este ejemplo de forma gráfica. Nos remitimos a nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje,* Anexo I, Hoja 87, Nº 413.

V.1.1.6.3. *Sonidos emitidos por objetos*

Señalamos como casiparalenguaje los sonidos emitidos por los objetos cuando poseen un gran valor comunicativo. En *La Celestina,* el autor diferencia los casos de los sonidos objetoadaptadores de aquellos casos en los que los objetos adquieren vida propia e interactúan por sí mismos. Presentamos un ejemplo:

> Si va entre los herreros, aquello dizen sus martillos. Carpinteros é armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el ayre su nombre. (*La Celestina,* I, I: 68)

En este ejemplo los sonidos son emitidos por los propios objetos; los martillos «dizen», los instrumentos propios de cada oficio «forman en el aire su nombre», es decir, también «dizen». Si profundizamos en la interpretación, los instrumentos de cada oficio comunican gestualmente, «formando en el aire su nombre», lo que nos lleva a señalar una *kinésica propia de los objetos.*

En este caso, señalamos la columna de casiparalenguaje y en la columna de Contexto señalamos *Cp Expl* y en la fila siguiente *Ki Impl.*

Por razones de espacio, no nos es posible presentar este ejemplo de forma gráfica. Nos remitimos a nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje,* Anexo I, Hoja 88, Nº 414.

SONIDOS COMUNICATIVOS NO HUMANOS	
CASIPARALENGUAJE	*Sonidos objetoadaptadores*
	Sonidos emitidos por animales
	Sonidos emitidos por objetos

Figura 23: *Sonidos comunicativos Casiparalingüísticos.*

V.1.1.7. Recursos de comunicación

Bajo este título incluimos los diferentes recursos utilizados por el autor para transmitir al lector el paralenguaje en un texto dramático, es decir, aquello que en nuestro trabajo de investigación denominamos *Impl, Expl.* y *CNV.*

Dada la importancia de este apartado, hemos dedicado siete columnas de nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en Literatura* a su desarrollo. Terminamos con una columna destinada a dar cuenta de aquellos casos en los que el autor señala que no se ha producido ningún sonido paralingüístico –PNE–.

RECURSOS DE COMUNICACIÓN							PNE
Impl	Expl			CNV			
	sVs	Cm	Tp	Ki	Pr	Cr	

Figura 24: *Recursos de comunicación del paralenguaje.*

Hemos señalado la CNV como recurso de comunicación del paralenguaje dado que, en muchos casos, el autor hace uso de la kinésica, proxémica y cronémica para destacar de forma implícita una determinada categoría paralingüística.

V.1.1.7.1. Impl.

Consideramos *Impl* aquellas referencias al paralenguaje que aparecen en el texto en una dimensión oculta y que son susceptibles de ser interpretadas o sobrentendidas por el contexto situacional y personal de los personajes. Estos *Impl* son el resultado de asociar a un estado emotivo un sonido paralingüístico coherente con su significado. Este hecho de sobrentender un determinado sonido paralingüístico permite al lector una cierta flexibilidad y libertad interpretativa a la hora de hacer estas asociaciones.

Con el fin de evitar un excesivo número de *Impl* que alargaría en exceso nuestra investigación, señalamos solamente aquellos casos que hemos considerado más evidentes. En muchos casos, es el contexto situacional el que permite al lector intuir la presencia de *Impl*.

En nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en Literatura* dedicamos la columna de *Impl* a las Cualidades primarias de la voz, dando por hecho que cuando un personaje habla, se ponen de manifiesto, implícitamente, esas cualidades.

PARALENGUAJE							CP	R. COMUNICACIÓN							PNE
C. PRIMARIAS								Impl	Expl			CNV			
TI	VO	TE	TO	CL	DF	AL			sVs	Cm	Tp	Ki	Px	Cr	

Figura 25: *Representación gráfica de las C. Primarias Implícitas en el texto*.

Sólo en los casos que el personaje altera esas cualidades del sonido de su voz, que el texto señala a través de los signos de exclamación o interrogación, dejamos de señalar la columna de *Impl*, señalando en su lugar la columna dedicada a la transcripción paralingüística –*Tp*– de los sonidos emitidos. Nos remitimos a la figura nº 24.

En ese caso señalamos en la columna de Contexto, como *Expl*, los sonidos de las Cualidades primarias de la voz –*Vo Te To Expl*–, aunque nos falte información sobre ellos.

Dado que hemos destinado la columna de *Impl* a las Cualidades primarias de la voz, señalamos la presencia implícita de cualquier otra categoría comunicativa en la columna de Contexto.

PARALENGUAJE							CP	R. COMUNICACIÓN							PNE
C. PRIMARIAS								Impl	Expl			CNV			
TI	VO	TE	TO	CL	DF	AL			sVs	Cm	Tp	Ki	Px	Cr	

Figura 26: *Representación gráfica de las C. Primarias Explícitas en el texto*

V.1.1.7.2. Expls.

En nuestro trabajo de investigación, el término *Explícito* es sinónimo del término filológico *lenguaje*. Consideramos que los explícitos pueden ser de tres tipos: a) *signos verbales* –sVs–, *comentarios verbales* –Cm– y *signos de transcripción paralingüísitica* –Tp–. Con el fin de recoger esta información, hemos dividido verticalmente en tres la columna referente a los *Expl*

V.1.1.7. 2.1. sVs.

Con la categoría de sVs hacemos referencia a tres tipos de recursos utilizados por el autor para expresar el paralenguaje en una obra literaria.

A. *Recursos morfológicos*

Estos recursos pertenecen a las cuatro categorías gramaticales siguientes: sustantivo, adjetivo calificativo, verbo y adverbio. A partir de estas categorías podemos interpretar un determinado sonido paralingüístico. Por ejemplo:

a) *Sustantivos*

El uso del sustantivo «voz» como sinónimo de «timbre» para hacer referencia al cambio de timbre de voz de Pármeno, indicador del paso de la niñez a la pubertad.

> CELESTINA: Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan. (*La Celestina,* I, I: 95)

b) *Adjetivos*

En el mismo caso anterior, el adjetivo calificativo «ronca» permite al lector identificar el sonido paralingüístico de la «voz» de Pármeno.

En la columna de *sVs* señalamos dos filas, las correspondientes a los signos lingüísticos del texto, «voz» y «ronca». En la columna de Contexto señalamos *Ti Expl Par.*[6] Este ejemplo figura en la Hoja 136, Nº 581 de nuestro Modelo.

c) *Verbos*

El uso de las formas verbales «ríes» y «ríome» –esta última formada por el verbo y un pronombre personal de primera persona, enclítico– ayudan al lector a decodificar el sonido paralingüístico de risa de la intervención de Sempronio.

El comentario verbal de Calisto, «¿De qué te ríes?» y la respuesta de Sempronio, «Ríome» ayudan a la interpretación de la transcripción paralingüística de los sonidos paralingüísticos emitidos por Sempronio «¡Ha! ¡ha! ¡ha!» como indicadores de risa, clasificando esta emisión como *risa a carcajadas.*

> SEMPRONIO: ¡Ha! ¡ha! ¡ha! ¿Oístes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?
> CALISTO: ¿De qué te ríes?
> SEMPRONIO: Ríome, que no pensaua que hauía peor inuención de pecado que en Sodoma. (*La Celestina,* I. I: 44).

En este caso, señalamos en la columna dedicada a los sVs, y en la fila correspondiente, las formas verbales «ríes» y «ríome». También lo señalamos en la columna *DF.* En la columna de Contexto señalamos *Df Expl.* Este ejemplo figura en el Anexo I, Hoja 33, Nº 145 de nuestro Modelo.

[6] Recordemos que las columnas correspondientes a las Cualidades primarias de la voz y la columna de *Impl* las hemos reservado para señalar los sonidos emitidos por el personaje que habla.

d) *Adverbios*

En el siguiente ejemplo, la presencia del adverbio de lugar «aquí» ayuda al lector a identificar el volumen de voz alto de Sempronio, que habla a su señor desde otro lugar de la casa:

> SEMPRONIO: Aquí soy, señor, curando destos cauallos. (*La Celestina,* I, I: 34)

En este caso, señalamos en la columna de Proxémica la fila de texto correspondiente al adverbio «Aquí». En la columna de Contexto señalamos *Vo Impl Sem* y *Pr Expl.* Este ejemplo figura en el Anexo I, Hoja 7, Nº 20 de nuestro Modelo.

B. Recursos sintácticos

En otros casos, no es la categoría gramatical –sustantivo, adjetivo calificativo, verbo o adverbio– la que ayuda al lector a identificar la presencia del paralenguaje. El sonido paralingüístico puede ser evocado también por todo un sintagma. Ejemplo:

> SEMPRONIO: Celestina, ruynmente suena lo que Pármeno dize. (*La Celestina*, I, I: 89).

En la columna sVs señalamos las dos filas correspondientes a «ruynmente suena», señalamos también la columna de *CL,* dado que, implícitamente, el autor está dando información, aunque no muy precisa, sobre el tipo de voz utilizado por Pármeno. En la columna de Contexto, dado que sólo disponemos de dos filas, señalamos *Ca Impl* y *R. sintáctico*. Este ejemplo figura en el Anexo I, Hoja 121, Nº 526 de nuestro Modelo.

V.1.1.7. 2.2. Comentarios verbales[7]

En esta clasificación incluimos los comentarios verbales propiamente dichos y los recursos expresivos.

[7] La columna dedicada al *Comentario verbal* la encabezamos con la abreviatura *Cm* por razones de espacio. A lo largo de nuestro trabajo utilizaremos la abreviatura *Cmv* por ser más fácil su interpretación.

A. *Comentarios verbales*

El autor pone en boca de un personaje un *comentario verbal* que hace referencia a un comportamiento no verbal de un personaje, una emoción, o una actitud de un personaje con varias intenciones: aclarar, no aclarar, precisar, limitar, ampliar, insistir, etc. en el significado del paralenguaje. Otras de las finalidades del Cm es caracterizar a un personaje. Sirva como muestra los siguientes ejemplos:

> SEMPRONIO: ¿Quién te vido hablar entre dientes por las calles é venir aguijando, como quien va á ganar beneficio? (*La Celestina,* I, V: 196)
>
> SEMPRONIO: Escucha, que hablan quedito. (*La Celestina,* II, XII: 82)
>
> PÁRMENO: Ea, mira, Sempronio, que te digo al oydo. ((*La Celestina,* I, VI: 226)

B. *Recursos expresivos*

Dentro de la categoría de *comentarios verbales* incluimos también los recursos expresivos. Estos recursos comprenden las expresiones metafóricas, los casos de metonimia, personificaciones, comparaciones, etc. Incluimos también en este apartado las expresiones, frases hechas y refranes, por entender que son un recurso expresivo en manos del autor, coincidentes en muchos casos con el concepto de metáfora.

> MELIBEA: Madre mía, que comen este coraçón serpientes dentro de mi cuerpo (*La Celestina,* II, X: 52)

V.1.1.7. 2.3. Tp

El autor utiliza los signos ortográficos de exclamación [¡!] e interrogación [¿?] para señalar la presencia de sonidos paralingüísticos que evocan vehemencia, sorpresa, pregunta, ira, miedo, etc.

> CALISTO: ¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito? (*La Celestina*, I, I, 34)

Señalamos en la columna dedicada a la transcripción paralingüística –*Tp*– todas las filas. En la columna de Contexto señalamos *Vo Te To Expl.*

IV.1.1.7.3. Comunicación no verbal

Basándonos en la triple estructura básica de Poyatos (1994a: 130), que considera el *lenguaje-paralenguaje-kinésica* como componentes básicos de la comunicación humana, hemos considerado que no podía faltar en nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción* la CNV –kinésica, proxémica y cronémica–, no como objeto principal de nuestro estudio, sino como Recurso comunicativo.

La situación de equilibrio entre los tres sistemas comunicativos *lenguaje-paralenguaje-kinésica* no siempre se produce en un acto de comunicación. A menudo, está más representado un sistema comunicativo que otro. En ocasiones, un sistema parece haber quedado excluido. Poyatos (1994a:145) señala diez realizaciones del lenguaje, paralenguaje y kinésica. En estas realizaciones, la presencia mayor o menor de cada sistema está sujeta a variables.

La CNV está presente en un texto literario a través de sNVs que hacen referencia a la kinésica, proxémica y cronémica. Su presencia en el texto comunica al lector, de forma directa o indirecta, determinados sonidos paralingüísticos. Centrándonos en el paralenguaje, objeto de nuestro estudio, consideramos que queda convenientemente justificado que no podemos estudiarlo independientemente, sino como un sistema comunicativo integrado en el conjunto de sistemas de comunicación.

V.1.1.7.3.1. *Kinésica*

El concepto de kinésica es muy amplio. No sólo comprende movimientos y gestos más o menos intencionados, sino también otras reacciones involuntarias del organismo.

Para señalar las categorías no verbales kinésicas, presentes en el texto, nos basamos principalmente en la clasificación que hace Poyatos (1988b: 237) en *gestos, maneras* y *posturas,* las cuales revelan comportamientos de los personajes que, a menudo, producen sonidos paralingüísticos.

En *La Celestina,* ningún movimiento o expresión del cuerpo de los personajes carece de significado en el contexto en que aparece. Todo está medido y estudiado. Los movimientos kinésicos de un personaje pueden influenciar en el estado emocional de otro personaje, contribuyendo a la modificación del tipo y volumen de su voz.

Los movimientos corporales, gestos y posturas con que dota el autor a sus personajes constituyen un elemento caracterizador de la psicología de los mismos y trasladan al lector una importante información en relación a la interacción de la que forman parte.

A. Gestos

A diferencia de las posturas, los gestos implican solamente el movimiento consciente o no consciente de una parte del cuerpo y se emiten principalmente con la cabeza, el rostro (incluyendo los ojos y la mirada), las manos y las extremidades (Poyatos, 1986: 45).

a) *Contacto ocular*

En la vida real, de forma consciente o inconsciente, el órgano de la vista permite a las personas mirar todo lo que está a su alrededor. De este modo, las personas mantienen contacto ocular –CO– con distintas finalidades.

En *La Celestina,* el contacto ocular de un personaje despierta una reacción emocional en el personaje que lo recibe, influyendo en el volumen, tono y tipo de voz –Calificador– que utiliza para expresarse. Sirvan como apoyo a lo expresado los siguientes ejemplos:

> SEMPRONIO: O yo no veo bien, ó aquella es Celestina, ¡válala el diablo, haldear que trae! Parlando viene entre dientes. (*La Celestina,* I, V, 195)

En el siguiente ejemplo, Pármeno elude el contacto ocular con Calisto, provocando la ira de su señor:

> CALISTO: Pues pido tu parecer, seyme agradable, Pármeno. No abaxes la cabeça al responder. (La Celestina, I, II: 120)

Este gesto de Pármeno, de bajar la cabeza y evitar el contacto ocular con su señor, está influenciado por el volumen y tipo de voz utilizados por Calisto, al recriminarle por su actitud.

b) *Expresión facial*

El rostro es una de las partes del cuerpo humano con mayor capacidad gestual. No siempre es fácil delimitar el significado de una expresión facial en la vida real, como tampoco lo es descifrar su significado en literatura.

No obstante, es preciso tener en cuenta que la expresión facial –EF– transmite información sobre las emociones y sentimientos de las personas. También puede ser utilizada para ocultar y falsear sentimientos.

En líneas generales, la expresión facial no actúa de forma aislada, sino en consonancia con otras partes del cuerpo, formando lo que denominamos una *configuración semiótica*. En el siguiente ejemplo, el paralenguaje ha sido sustituido por una respuesta kinésica «responde con alegre cara.[8]»

> PÁRMENO: Si entre cient mugeres va é alguno dize: ¡puta vieja!, sin ningún empacho luego buelue la cabeça é responde con alegre cara. (*La Celestina*, I, I: 68).

Siguiendo nuestra metodología, y trasladando la información a nuestro Modelo, señalamos en la columna de *kinésica* las filas correspondientes a «sin ningún empacho luego vuelve la cabeza é responde con alegre cara»; en la columna de *sVs* señalamos las filas correspondientes a «dize» y «responde»; en la columna dedicada a la cronémica –*Cr*– señalamos «luego»; en la columna *Tp*

[8] Poyatos (1994a:145) entre las diez realizaciones del lenguaje, paralenguaje y kinésica señala que la realización *lenguaje verbal-kinésica* se produce cuando hay una referencia verbal al gesto. Es el caso de nuestro ejemplo.

señalamos las filas correspondientes a «¡puta vieja!». En la columna de Contexto escribimos *EF Celestina, Vo Te To Expl, Marc leng, Cronémica, Verbo discurso.* Este ejemplo figura en el Anexo I, Hoja 86, Nº 412 de nuestro Modelo.

En *La Celestina,* los movimientos corporales –kinésica–, el uso que los personajes hacen del espacio –proxémica– y el tiempo de la acción –cronémica– están estrechamente relacionados con el paralenguaje, contribuyendo a la identificación de los sonidos paralingüísticos que emiten dichos personajes.

> CELESTINA: ¿Qué dizes, Sempronio? ¿Con quien hablas? ¿Viénesme royendo las haldas? ¿Por qué no aguijas? (*La Celestina,* I, V: 198)

Es a través de estos sistemas comunicativos –lenguaje, paralenguaje, kinésica, proxémica y cronémica– como los personajes manifiestan sus emociones.

c) *Extremidades*

Juntamente con la expresión facial, los gestos emitidos con los brazos y las manos son las partes más visibles del cuerpo y las más relacionadas con el lenguaje. Algunos gestos están vinculados al lenguaje verbal, como instrumento para ilustrar o subrayar lo que se está diciendo.

> SEMPRONIO: O yo no veo bien ó aquella es Celestina. ¡Válala el diablo, haldear que trae! Parlando viene entre dientes (*La Celestina,* I, V: 195).

Este ejemplo pone de manifiesto que el acto comunicativo está siempre en el contexto general, y no en un movimiento aislado del cuerpo.

B. Maneras

Las maneras forman parte del estilo de los movimientos en el contexto de una determinada cultura. Las maneras se caracterizan por su destacado

componente comunicativo y pueden producirse al unísono que el lenguaje verbal o alternando con él.

> CELESTINA: [...] en nombrando tu nombre, atajó mis palabras, dióse en la frente vna grand palmada, como quien cosa de grande espanto houiese oydo, diziendo que cessasse mi habla é me quitasse deltante. (*La Celestina*, I, VI: 212-213).

En el contexto general de la obra, el gesto Melibea, de llevarse las manos a la cabeza y darse una gran palmada en la frente, es una manera con un significado preciso: Melibea acaba de caer en la cuenta de que la persona de la que está hablando Celestina es Calisto, el hombre al que ella odia por su osadía. En su intervención siguiente, el volumen y tipo de su voz están condicionados por este comportamiento kinésico.

C. Posturas

Las posturas son las posiciones estáticas que adopta o puede adoptar el cuerpo humano activa o pasivamente. Pueden ser conscientes o inconscientes, y también ritualizadas.

> CALISTO: ¿No oyes, maldito sordo?
> PÁRMENO: ¿Qué es, señor?
> CALISTO; A la puerta llaman; corre. (*La Celestina*, I, VI: 212-213)

Implícitamente, el autor hace referencia al inmovilismo de Pármeno, que despierta la ira de Calisto.

V.1.1.7.3.2. ***Proxémica***

La proxémica está estrechamente relacionada con las emisiones de sonidos paralingüísticos. Cuanto mayor es la distancia que separa a las personas, más obligadas se verán a elevar el volumen de su voz para comunicarse.

Podemos considerar al antropólogo Edward Hall como el precursor en el estudio científico de las necesidades espaciales del hombre. Con el término

proxémica, Hall (1981:22) designa las observaciones y teorías interrelacionadas del empleo que hace el hombre del espacio, y representa una elaboración especializada de la cultura. Afirma Hall que el hombre tiene una percepción dinámica del espacio que está relacionada con la acción, es decir, con lo que puede hacerse en un espacio dado.

En *La Celestina,* obra teatral carente de acotaciones, el contexto situacional es el referente que ayuda al lector a descubrir la distancia en que se mueven los personajes. Partiendo de esta información, el lector puede interpretar en su lectura el volumen de voz que utilizan los personajes.

Cuando un personaje hace referencia a la proxémica, distancia que lo separa de otro personaje, lo que hace, implícitamente, es dar información al lector sobre el volumen de su voz o el de otro personaje:

> CELESTINA: Pasos oygo. Acá descienden. Haz, Sempronio, que no lo oyes. (*La Celestina,* I: I: 88)

En este caso, los comentarios verbales de Celestina dan información sobre la distancia que los separa de Calisto y Pármeno, que están en el piso superior de la casa; distancia que se va acortando a medida que bajan la escalera. Señalamos toda la intervención en la columna de Proxémica. En la columna de Contexto escribimos *Vo bajo Impl* .

> PÁRMENO: A Sempronio é á Celestina veo venir cerca de casa, haziendo paradillas de rato en rato é, quando están quedos, hazen rayas en el suelo con el espada. No sé qué sea. (*La Celestina,* I, V: 200)

El comentario verbal de Pármeno, «veo venir», informa al lector de la distancia que separa –a Calisto y a él– de Sempronio y Celestina; distancia que se acortando.

IV.1.1.7.3.3. *Cronémica*

La cronémica hace referencia a la concepción que, culturalmente, el hombre tiene del tiempo. Su estudio constituye una parte importante de la

comunicación no verbal y depende principalmente del contexto social del individuo. Poyatos (1994b) señala su importancia en el desarrollo de las relaciones humanas.

La cronémica estudia cómo la persona utiliza, estructura, interpreta y comprende el paso del tiempo. Su valor comunicativo reside principalmente en la interpretación y utilización intercultural de las significaciones del tiempo pasado, presente y futuro en un acto comunicativo. En *La Celestina*, son numerosas las referencias al tiempo.

> ELICIA: Tres días ha que no me ves. (*La Celestina*, I, I: 60).

Atendiendo al contexto situacional, esta referencia al tiempo es una queja. Ante la visita de Sempronio, su amante, Elicia le recrimina que haya dejado pasar tres días sin visitarla.

> PÁRMENO: Digas grandes son pasados que mi madre, muger pobre, moraua en su vezindad, (*La Celestina*, I. I: 69)

Atendiendo al contexto situacional, con esta referencia al tiempo que hace que conoce a Celestina, Pármeno quiere convencer a Calisto de que nadie mejor que él conoce los manejos de esa mujer.

> PÁRMENO: ¿Amanesce o qué es esto, que tanta claridad está en esta cámara? (*La Celestina*, II, VIII, 7).

Atendiendo al contexto situacional, Pármeno acaba de despertarse, después de su primera noche compartida con Areúsa.

V.1.1.8. Paralenguaje no emitido

Hemos dedicado la última columna de nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción en Literatura* a aquellos casos en los que el autor hace referencia a la no emisión del paralenguaje. Teniendo en cuenta que no existe la no

comunicación, y que en un acto comunicativo tanto comunica lo que se dice como lo que no se dice, el paralenguaje no emitido –PNE– por los personajes también comunica. Apoyamos nuestras palabras con el siguiente ejemplo:

> Si entre cient mugeres va é alguno dize: ¡puta vieja!, sin ningún empacho luego buelue la cabeça é responde con alegre cara. (*La Celestina,* I, I: 68)

En este caso, la kinésica sustituye al paralenguaje. La información que transmite la expresión facial de Celestina hace innecesario el uso del lenguaje verbal y de los sonidos paralingüísticos.

Llevando esta información a nuestro Modelo, en la columna de PNE señalamos las filas correspondientes a «responde con alegre cara»; señalamos la columna de *kinésica –Ki–* por usar como recurso comunicativo la expresión facial, en sustitución del paralenguaje. En la columna de Contexto, dada su relevancia, señalamos PNE.

V.1.1.9. Presentación gráfica de los datos

Hemos querido representar gráficamente los datos que hemos obtenido a lo largo de la lectura y análisis del acto primero de *La Celestina,* con el fin de hacer posible la visión conjunta de todos los sistemas y elementos que confluyen en un acto comunicativo, como es el caso de la obra que hemos decidido trabajar. Esta presentación gráfica nos permite ofrecer una visión panorámica del análisis de los datos, a partir de los cuales extraeremos las conclusiones más relevantes de nuestro trabajo de investigación.

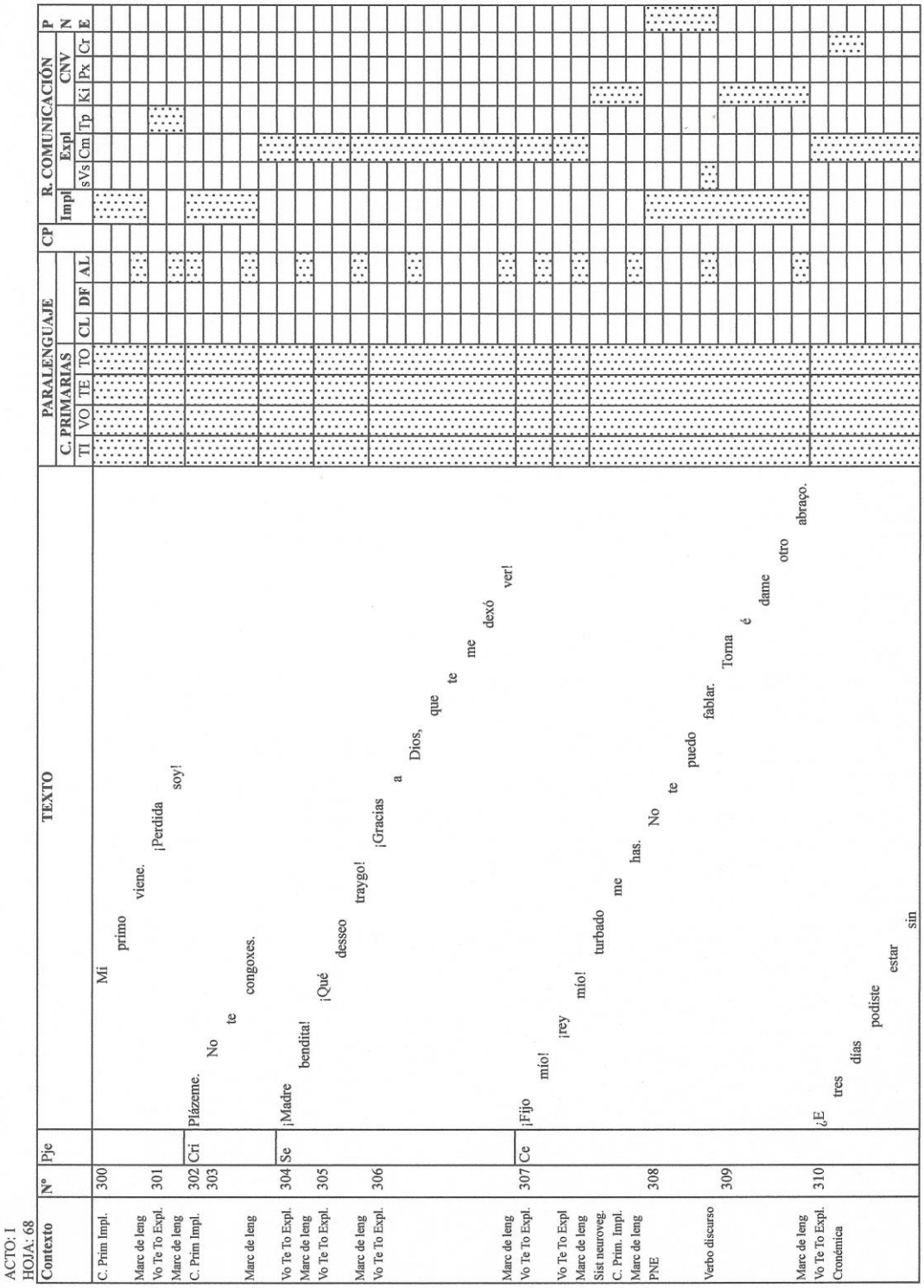

Figura 27: *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en La Celestina*.

V. 2. SEGUNDO NIVEL DE ANÁLISIS

PÁRMENO: *Calla, que está abierta la puerta. En casa está. Llama antes que entres, que por ventura están embueltas e no querrán ser assí vistas.* (*La Celestina,* II, IX: 26).

En la segunda fase de nuestra investigación, dedicada al *Segundo nivel de análisis,* utilizamos la metodología basada en el análisis de casos. Nuestro trabajo consiste en analizar, de forma independiente, cada categoría paralingüística presente en *La Celestina.* Realizamos nuestra investigación en situaciones interactivas de breve duración. Consideramos que el estudio del paralenguaje debe efectuarse dentro de la situación interactiva en que se produce y no de forma aislada. El contexto situacional es importante y, en muchos casos, imprescindible. Cuando el autor presenta de forma implícita una determinada categoría paralingüística, el contexto situacional facilita su interpretación.

En este *Segundo nivel de análisis*, analizamos el paralenguaje en los XXI actos de *La Celestina.* Leídos y analizados todos los casos, hemos extraído una muestra representativa de cada una de las categorías paralingüísticas. Nuestra investigación nos permite realizar una clasificación interna, atendiendo a las peculiaridades encontradas, dentro de cada categoría.

Con todas las categorías hemos seguido la misma metodología: la identificación de los sonidos paralingüísticos, su interpretación, análisis de los recursos

comunicativos, clasificación de los casos dentro de la categoría a la que pertenecen y su justificación en el contexto de la obra.

Cuando en una misma interacción vemos la confluencia de dos categorías paralingüísticas, y consideramos relevante señalarlas de forma independiente, trabajamos el caso en las dos categorías. En el segundo caso, señalamos a pie de página la reseña que permita la localización del primero. De ese modo evitamos repetir la información.

Los recursos comunicativos que utilizamos para la identificación, análisis e interpretación del paralenguaje en los casos que seleccionamos, son los mismos que hemos utilizado en nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en Literatura*: *Explícitos, Implícitos, Signos verbales, Comentarios verbales, Alternantes paralingüísticos* y *Comunicación no verbal*. También el contexto situacional y personal del personaje son importantes y, en muchos casos, imprescindibles para la identificación del paralenguaje.

El trabajo realizado en nuestra primera fase de investigación, con la realización y recogida de datos en nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje*, permite descubrir los mecanismos de escritura utilizados por el autor y recogerlos en el Modelo. Nuestro *Segundo nivel de análisis* es un paso más. Ante un fragmento breve de texto en forma lineal, nuestro trabajo consiste en identificar las distintas categorías paralingüísticas, interpretarlas, analizarlas y justificar su presencia en el texto. Los resultados se recogen en un documento, en forma lineal y utilizando el lenguaje verbal para su exposición.

Nuestra investigación nos permite demostrar que el autor utiliza el paralenguaje como rasgo de su estilo de escritura para caracterizar a sus personajes, señalar las relaciones existentes entre ellos, sus emociones y sentimientos, su condición social, su concepción de la moral y del amor y su actitud ante los acontecimientos.

Los sonidos paralingüísticos emitidos por los personajes y la información obtenida a través de otros sistemas comunicativos no verbales permiten al autor el tratamiento de los distintos temas que forman parte de su obra y definir su estilo de escritura.

En el siguiente esquema, señalamos las categorías paralingüísticas objeto de nuestro estudio.

SEGUNDO NIVEL DE ANÁLISIS	
Cualidades primarias	Timbre
	Volumen
	Tempo
	Tono
Calificadores	Tipos de voz
Diferenciadores	Reacciones emocionales y fisiológicas
Alternantes	Emisiones de sonidos independientes
	Silenciosos
Casiparalenguaje	Sonidos comunicativos no verbales

Figura 28: *Segundo nivel de análisis de nuestra investigación.*

V.2.1. CUALIDADES PRIMARIAS DE LA VOZ

CALISTO: *¿Qué vas, vellaco rezando? Embidioso, ¿qué dizes, que no te entiendo?*
(*La Celestina,* I, VI: 218)

Iniciamos nuestro *Segundo nivel de análisis* con el estudio de casos que hacen referencia a las Cualidades primarias de la voz que son objeto de nuestro trabajo de investigación –timbre, volumen, tono y tempo–. Clasificamos los casos en categorías y, siguiendo nuestra metodología, seleccionamos una muestra para el estudio de cada una de las categorías. En el estudio de cada caso, empleamos el método analítico, que nos permite profundizar en el análisis de los casos y establecer unas conclusiones generales finales.

En *La Celestina,* las Cualidades primarias de la voz son un recurso en manos del autor para caracterizar a sus personajes, señalar las relaciones existentes entre ellos, sus emociones y sentimientos, su condición social su concepción de la moral y del amor y su actitud ante los acontecimientos.

Las Cualidades primarias de la voz no se dan de forma independiente. En *La Celestina,* desde el momento que vemos escrito el nombre de un personaje –Celestina, por ejemplo–, en nuestros oídos suena el timbre de su voz. El contexto situacional, un comentario verbal de otro personaje, o las emociones que interpretamos que siente Celestina, siguiendo con el ejemplo, nos permiten decodificar el volumen de su voz. El contexto interactivo, las intenciones de la mujer y las palabras que elige para expresarse nos ayudan a interpretar el tono que utiliza. Y, finalmente, el uso de alternantes sonoros y silenciosos, los signos

verbales que utiliza y los comentarios verbales que emite nos facilitan la interpretación del tempo o velocidad de su intervención.

CUALIDADES PRIMARIAS DE LA VOZ	Timbre
	Volumen o intensidad
	Tempo
	Tono

Figura 29: *Cualidades primarias de la voz.*

V.2.1.1. TIMBRE

CELESTINA: *Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan*. (*La Celestina*, I, I: 95)

En *La Celestina*, el timbre de voz es un recurso en manos del autor para caracterizar a sus personajes y señalar las relaciones existentes entre ellos.

Para señalar el timbre de la voz de un personaje, el autor hace uso de los siguientes recursos de comunicación: *Implícitos, Explícitos, Signos verbales, Comentarios verbales, Alternantes, Transcripciones paralingüísticas y CNV.*

Dada la variedad de técnicas utilizadas por el autor para señalar el timbre de voz de sus personajes, hemos agrupado los casos que comparten características comunes usando para ello un título o etiqueta que los unifique.

V.2.1.1.1. Timbre de voz implícito

V.2.1.1.1.1. *Decodificación del timbre de voz implícito en el texto*

En los tres casos que comentamos a continuación, el autor utiliza la misma técnica de escritura para comunicar al lector que un determinado personaje identifica a otro personaje, sin verlo, por reconocer el timbre de su voz. El esquema que sigue el autor es el siguiente:

a) Un comentario verbal de un personaje, un sonido cuasiparalingüístico o un signo no verbal avisa a un segundo personaje de que alguien ha llegado.
b) El segundo personaje, que está en el interior de la casa, pregunta: «¿Quién es?»
c) El personaje recién llegado no se identifica; pide que le abran o emite un sonido que permite su identificación.
d) El segundo personaje reconoce el timbre de voz del personaje recién llegado sin abrir la puerta.

Con esta técnica de escritura, identificar a un personaje por el timbre de su voz pone de manifiesto la relación existente entre ellos, lo que ayuda a su caracterización.

1) **Impl+ sVs+Tp+Cmv+CNV**

En un contexto interactivo social, Calisto espera en su casa la llegada de Sempronio, que ha ido en busca de Celestina. Tocan a la puerta y Pármeno acude a ver quién es. Oye una voz que le pide que abra y reconoce en ella el timbre de la voz de Sempronio. Acude nuevamente al lado de su señor y le informa de la llegada de Sempronio y de Celestina.

> CALISTO: A la puerta llaman; corre.
> PÁRMENO: ¿Quién es?
> SEMPRONIO: Abre a mí y a esta dueña.
> PÁRMENO: Señor, Sempronio é vna puta vieja alcoholada dauan aquellas porradas.
> CALISTO: Calla, calla, maluado, que es mi tía. Corre, corre, abre.
> (*La Celestina*, I, I: 66-67)

Timbre de voz de Sempronio implícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signo verbal*, «llaman», informa al lector de la existencia implícita de un sonido objetoadapador.

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación*, «¿Quién es?», sonido paralingüístico de pregunta que espera respuesta.

c) *Comentario verbal* de Sempronio, «Abre a mí y a esta dueña»; Sonido paralingüístico del timbre de voz de Sempronio implícito. Sempronio no se identifica porque sabe que Pármeno reconocerá el timbre de su voz.

d) *Comentario verbal* de Pármeno, «Señor, Sempronio é vna puta vieja alcoholada dauan aquellas porradas», comunica al lector que, evidentemente, Pármeno ha reconocido el timbre de voz de Sempronio.

Además de estos signos paralingüísticos, señalamos otros signos pertenecientes a otros sistemas comunicativos, CNV, como son los siguientes:

a) *Proxémica,* los signos verbales «corre», «abre», «corre, corre, abre» señalan tres desplazamientos de Pármeno en su ir y venir, obedeciendo las órdenes de Calisto.

b) *Cronémica* implícita, tiempo que invierte Pármeno en sus desplazamientos.

c) *Kinésica,* movimientos corporales y comportamientos kinésicos de los personajes, «corre, corre, abre»; gesto de tocar en la puerta –maneras– «Sempronio é vna puta vieja alcoholada dauan aquellas porradas.»

La decodificación del timbre de voz de Sempronio, sin verlo, por parte de Pármeno, nos da información sobre la relación cotidiana de los dos personajes: ambos viven bajo el mismo techo y forman parte del servicio de la casa de Calisto.

2) **Impl+CP+Cmv+Tp+CNV**

En un contexto interactivo familiar, el ladrido del perro informa a Elicia de que alguien se acerca a la casa. Al igual que ocurre con la voz humana, el ladrido emitido por el perro comunica. En su forma de ladrar, en el volumen, intensidad y ritmo de su ladrido, Elicia interpreta que el perro ladra de alegría. Dado que Celestina no está en la casa, Elicia llega a la conclusión de que quien se aproxima es ella. Casi inmediatamente, oye tocar en la puerta.

ELICIA: El perro ladra. ¿Si viene este diablo de vieja?
CELESTINA: Tha, tha, tha.
ELICIA: ¿Quién es? ¿Quién llama?

CELESTINA: Báxame abrir, fija.
ELICIA: ¿Estas son tus venidas? Andar de noche es tu plazer.
(*La Celestina*, I, VII: 260-261)

Timbre de voz de Celestina implícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Comentarios verbales* de Elicia, «El perro ladra» y «¿Si viene este diablo de vieja?»; informan del sonido cuasiparalingüístico del ladrido del perro y de la interpretación que la joven le da.

b) *Sonido cuasiparalingüístico.* La acción se inicia con un *sonido cuasiparalingüistico* que es el ladrido del perro. Hay sonidos ambientales o emitidos por animales que pueden cobrar cualidades humanas, hasta el punto de descubrir en ellos significados propios del timbre de la voz y de los rasgos entonativos del ser humano (Poyatos, 1994b).

c) *Signo verbal morfológico*, «ladra»*;* si bien el ladrido del perro es un sonido cuasiparalingüístico, consideramos el verbo 'ladra' como un *signo verbal* morfológico cuya decodificación nos comunica la alegría del perro.

d) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Si viene este diablo de vieja?», «¿Quién es?», «¿Quién llama?», «¿Estas son tus venidas?»; en el primer caso, «¿Si viene este diablo de vieja?», su sonido paralingüístico es el propio de la extrañeza, sorpresa o suposición. En el segundo y tercer caso, «¿Quién es?», «¿Quién llama?», sonido paralingüístico propio de la pregunta que espera respuesta. En el cuarto caso, «¿Estas son tus venidas?», el sonido paralingüístico es de reproche.

e) *Transcripción ortográfica de sonido objetoadaptador,* «Tha, tha, tha»; sonido objetoadaptador emitido por el golpear de la mano de Celestina contra la puerta. El *acto kinésico* de tocar en la puerta, está identificado como *maneras*. (Poyatos, 1994b).

Además de la kinésica implícita, en todos los gestos, expresiones faciales, movimientos corporales de los dos personajes, etc., señalamos otros sistemas comunicativos no verbales:

a) *Cronémica,* «Andar de noche es tu plazer»; por medio de esta referencia temporal conocemos una de las costumbres de Celestina, que da a conocer un rasgo característico de su personalidad.

b) *Proxémica,* «Báxame abrir, fija»; señala la distancia entre las dos mujeres, variable a lo largo de la interacción. Influye en la emisión de los sonidos paralingüísticos de ambas.

La decodificación del timbre de voz de Celestina, sin verla, por parte de Elicia, nos da información sobre la relación cotidiana de las dos mujeres. Ambas conviven en la misma casa, Celestina es la propietaria y Elicia su pupila.

3) **Impl+ Tp+ Cmv+ CNV**

La estructura de este caso es muy similar al anterior. En un contexto interactivo familiar, Elicia está en el interior de la casa y oye que tocan en la puerta. Al preguntar quién llama, Celestina no se identifica, sino que dice «Abre, hija Elicia», dando por sentado que la joven reconocerá el timbre de su voz. Al abrir la puerta, Elicia regaña a Celestina, mostrándole los peligros que puede correr llegando sola y tan tarde.

> CELESTINA: Tha, tha.
> ELICIA: ¿Quién llama?
> CELESTINA: Abre, hija Elicia.
> ELICIA: ¿Cómo vienes tan tarde? No lo deues hazer, que eres vieja; tropeçarás donde caygas e mueras.
>
> (*La Celestina,* II, XI: 74)

Timbre de voz de Celestina implícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica del sonido objetoadaptador,* «Tha, tha», sonido emitido por el golpear de la mano de Celestina contra la puerta. Este es un *acto kinésico,* reconocido como *maneras* (Poyatos, 1994b).

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Quién llama?» y «¿Cómo vienes tan tarde?»; en el primer caso, el sonido paralingüístico emitido es el propio de una pregunta que espera respuesta; *sonido paralingüístico*

complejo en el segundo caso, dado que además del sonido de pregunta el lector puede decodificar también un sonido paralingüístico de recriminación.

c) *Comentario verbal* de Celestina, «Abre, hija Elicia»; el sonido paralingüístico que escucha Elicia es el timbre de la voz de Celestina. Un sonido que reconoce por convivir las dos bajo el mismo techo.

Señalamos también la presencia de otros sistemas comunicativos no verbales, como es el caso de la kinésica, proxémica y cronémica:

a) *Movimiento kinésico objetoadaptador,* «Abre», implícitamente hace referencia también a un acto proxémico, como es el desplazamiento de Elicia hasta la puerta.

b) *Cronémica,* «¿Cómo vienes tan tarde?», su finalidad es señalar una característica de la personalidad de Celestina, caminar sola por la calle cuando ya es de noche.

c) *Proxémica,* referencia implícita al uso del espacio por parte de Elicia, que se desplaza para abrir la puerta a Celestina.

V.2.1.1.2. Timbre de voz explícito

V.2.1.1.2.1. *Alteraciones en el timbre de la voz*

En los dos casos siguientes el autor hace referencia, de forma explícita, a alteraciones en el timbre de la voz. Consideramos que esta estrategia es un recurso en manos del escritor para caracterizar física y psicológicamente a sus personajes.

En el primero de los casos, Celestina reconoce el cambio que se ha producido en el timbre de la voz de Pármeno, que tiene su origen en las alteraciones que se están produciendo en el organismo del joven criado, en su paso de la pubertad a la edad adulta. Celestina utiliza esta referencia al timbre de la voz del criado como estrategia para despertar la vanidad del joven y ganar su voluntad.

En el segundo caso, es el personaje que habla el que reconoce el cambio de timbre de su propia voz. Elicia reconoce que la fuerte conmoción que le ha producido la trágica muerte de Celestina y la de su amante Sempronio le ha

enronquecido la voz, teniendo serias dificultades para poder hablar. Esta conmoción tendrá consecuencias en el posterior desarrollo de la trama y en el desenlace de la obra.

1) **Expl+ sVs+ Cmv**

En contexto interactivo de falsa amistad, Celestina intenta ganarse con halagos la confianza de Pármeno, con el fin de que no entorpezca el negocio que tiene con Calisto y poder mediar en sus amores con Melibea. Celestina no siente ningún tipo de cariño hacia Pármeno, la finalidad de sus palabras es ganarse la voluntad del joven criado y conseguir que colabore con ella y con Sempronio en el negocio que se trae entre manos. Los continuos consejos de Pármeno a Calisto, aconsejándole que desista de pedir la colaboración de Celestina, para someter la voluntad de Melibea y conseguir sus favores, ponen en peligro el negocio de la astuta mujer.

En sus halagos al joven criado, Celestina hace referencia a la variación del timbre de voz de Pármeno, «Que la voz tienes ronca», motivada por los cambios biológicos que se están produciendo en el joven, en su paso de la pubertad a la edad adulta.

> CELESTINA: Llegate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleytes. [...]. Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan. Mal sosegadilla deues tener la punta de la barriga.
>
> (*La Celestina*, I, I: 95)

Timbre de voz de Pármeno implícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales*, «voz» –sustantivo–, utilizado como sinónimo de timbre, y «ronca» –adjetivo–, cuya finalidad es caracterizar el timbre de voz de Pármeno.

b) C*omentario verbal*, «las barbas te apuntan», relaciona la modificación del timbre de voz con los cambios físicos del joven.

c) *Proxémica*, «Llégate acá», desplazamiento y acortamiento de la distancia que los separa.

El escritor caracteriza a Pármeno físicamente y con connotaciones sexuales. Al joven le ha cambiado el timbre de la voz y le está saliendo la barba porque está pasando de la niñez a la pubertad.

A Celestina la caracteriza psicológicamente, como una mujer astuta que adula a Pármeno haciendo referencia a sus atributos varoniles, con la intención de ganarse su confianza y amistad. Su único objetivo es ganar dinero.

2) **Expl+ sVs+ Cmv**

En un contexto interactivo, Centurio abandona la escena y Areúsa queda sola en su casa. En ese momento entra Elicia, que acude a visitarla. La fuerte impresión que le ha producido el asesinato de Celestina y la trágica muerte de Sempronio, su amante, la ha conmocionado de tal forma que le ha enronquecido el timbre de su voz, hasta el punto de dificultarle el habla.

> ELICIA: ¡Ay hermana, hermana, que no puedo fablar! No puedo de ronca sacar la boz del pecho.
>
> (*La Celestina*, II, XV: 134)

Timbre de voz de Elicia explícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signos verbales*, «fablar» –verbo–, «ronca» –adjetivo– y «voz» –sustantivo–; forman parte de los dos comentarios verbales siguientes.

b) *Comentario verbal*, «¡Ay hermana, hermana, que no puedo fablar!» y «No puedo de ronca sacar la boz del pecho», la repetición del término «hermana» y el contexto situacional ponen de manifiesto el sufrimiento de la joven: su estado emocional justifica la alteración del timbre de su voz.

c) *Transcripción ortográficas de signos de exclamación*, «¡Ay hermana, hermana, que no puedo fablar!» la vehemencia indicada por los signos de exclamación y la repetición del término «hermana», nos llevan a interpretar el sonido paralingüístico manifestador de dolor moral y ansiedad.

Elicia reconoce que la modificación del timbre de su voz es debida a factores emocionales.

V.2.1.1.2.2. ***Timbre de voz no emitido***

En una situación no interactiva, el personaje evoca en su recuerdo el timbre de la voz de otro personaje. Los dos casos que presentamos hacen referencia al timbre de voz de Melibea, un timbre de voz que no está siendo emitido en ese momento. En el primero de ellos, Calisto, ya en su casa, tras haber pasado la noche con ella, en la soledad de su cámara evoca el timbre de su voz y la conducta kinésica de su amada. En el segundo caso, Pleberio, padre de Melibea, tras el suicidio de su hija, se lamenta de que ya nunca podrá oír el timbre de su voz.

1) **Expl+sVs+Cmv+CNV**

En un contexto no interactivo, en la intimidad de su dormitorio, Calisto se deleita recordando la experiencia amorosa compartida con Melibea hasta bien entrado el amanecer. En su pensamiento cobran vida las palabras de su amada, el timbre de su voz y todos sus encantos femeninos. La pasión amorosa hace que Calisto oiga nuevamente, reproducidos en su pensamiento, enunciados completos del diálogo sostenido con Melibea horas antes.

> CALISTO: Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella ymagen luziente, buelue a mis oydos el suaue son de sus palabras, aquellos desuíos sin gana, aquel apártate allá señor, no llegues a mí; aquel no seas descortés, que con sus rubicundos labrios vía sonar; aquel no quieras mi perdición, que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abraços entre palabra y palabra, aquel soltarme e prenderme, aquel huyr e llegarse, aquellos açucarados besos, aquella final salutación con que se me despidió. ¡Con quánta pena salió por su boca! ¡Con quántos desperezos! ¡Con cuántas lágrimas, que parescían granos de aljófar, que sin sentir se le cayan de aquellos claros e resplandecientes ojos!
> (*La Celestina*, II, XIV: 129)

Timbre de voz de Melibea no emitido implícito en el texto. Los recursos paralingüísticos utilizados por el autor para hacer referencia al timbre de voz de Melibea son los siguientes:

a) 6 *Signos verbales*, recursos morfológicos: «oydos», «son», «palabras» y «salutación» –sustantivos–; «suaue», –adjetivo–; y «sonar» –verbo–. El signo

verbal, «oydos», –sustantivo–, hace referencia al órgano humano que hace posible la identificación del sonido; el segundo signo verbal, «suaue» –adjetivo–, califica al tercer signo verbal, «son»; el cuarto signo verbal, «palabra» –sustantivo–, completa el significado del tercer signo verbal, ya señalado.

b) *Signo verbal* de la categoría 'recursos sintácticos', «entre palabra y palabra», hace referencia a alternantes paralingüísticos no sonoros, pausas que se producen en las intervenciones de Melibea y que implícitamente hacen referencia al timbre de su voz.

c) C*omentarios verbales.* Los cuatro primeros hacen referencia al sonido paralingüístico del timbre de voz de Melibea. El quinto, al timbre de voz de Calisto. «El suaue son de sus palabras» es una referencia explícita al timbre de voz de Melibea. Los tres *comentarios verbales* siguientes, –«apártate allá señor, no llegues a mí», «no seas descortés» y «no quieras mi perdición»– se inician con el pronombre «aquel». Con esta técnica literaria, el autor pone de manifiesto que los tres comentarios verbales señalados están vivos en el pensamiento de Calisto con el mismo sonido paralingüístico que Melibea los emitió. En el siguiente comentario verbal, «¡Con quánta pena salió por su boca!», el lector evoca el sonido paralingüístico del timbre de voz de Calisto.

Además de los recursos paralingüísticos, destacamos la presencia de otros sistemas comunicativos no verbales, como son:

a) *Kinésica,* además de los movimientos corporales de Melibea, presentes en el pensamiento de Calisto, señalamos movimientos corporales interactivos: «aquellos amorosos abraços» y «aquellos açucarados besos» –alteradaptadores.

b) *Proxémica,* conductas y actitudes espaciales*:* «apártate allá señor, no llegues a mí», «aquel soltarme e prenderme», «entre palabra y palabra» y «aquel huyr e llegarse».

c) *Sistema neurovegetativo,* «lágrimas»; indicador de las emociones y sentimientos de Melibea.

Interpretamos el paralenguaje de Calisto y el sonido paralingüístico del timbre de voz de Melibea a través de una *Configuración semiótica,* a partir de la confluencia de los sistemas comunicativos no verbales que el autor utiliza para recrear esta situación caracterizada por su emotividad.

2) **Expl+sVs+ Tp.**

En un contexto interactivo familiar, Pleberio se lamenta trágicamente de la muerte de su hija. Melibea se ha suicidado, tirándose desde lo alto de una torre, ante la horrorizada mirada de su padre. Transido de dolor, Pleberio se lamenta de la pérdida de su hija, de lo que supondrá su ausencia para él. Ya no podrá disfrutar de su presencia, ya nadie le responderá cuando la llame. Jamás volverá a oír el timbre de su voz.

> PLEBERIO: ¿Qué haré, quando entre en tu cámara e retraymiento e la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas si te llamo?
>
> (*La Celestina,* II, XXI: 208)

En este trágico monólogo de Pleberio hay una referencia explícita al timbre de voz, no emitido, de Melibea. Para señalarlo, el autor hace uso de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *signos verbales,* «respondas» y «llamo»–verbos de discurso–.

b) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos,* «¿Qué haré, quando entre en tu cámara e retraymiento e la halle sola?» y «¿Qué haré de que no me respondas si te llamo?»; sonidos paralingüísticos complejos, al sonido propio de la pregunta que no espera respuesta se unen los sonidos propios de llanto y del dolor moral.

c) *Kinésica y proxémica y cronémica,* «cuando entre», movimientos corporales de Pleberio, desplazamientos y referencia temporal.

Interpretamos que el autor comunica los sonidos paralingüísticos emitidos por Pleberio a partir de una *Configuración semiótica* de la que forman parte los sistemas comunicativos no verbales, el paralenguaje y el lenguaje.

V.2.1.1.2.3. *Decodificación a través de un calificador paralingüístico*

En una situación no interactiva, el volumen de voz alto utilizado por un personaje permite que otro personaje, que no participa en la interacción, reciba información sobre su presencia por haber reconocido el timbre de su voz.

1) **Expl+sVs+Tp**

En un contexto interactivo social de amistad, los dos criados de Calisto, Pármeno y Sempronio se disponen a almorzar en casa de Celestina. Comparten la mesa con ellos Elicia y Areúsa. Tocan a la puerta. De forma metafórica, «¡El solaz es derramado!», Elicia expresa que la persona recién llegada, cuya identidad aún desconoce, viene a perturbar el buen momento que están disfrutando. Obedeciendo la orden de Celestina, Elicia se dirige a la puerta. El comentario verbal que realiza, «O la boz me engaña o es mi prima Lucrecia», y la respuesta inmediata de Celestina, «Ábrela e entre ella...», nos informan de que antes de abrir la puerta, Elicia ha reconocido a Lucrecia por el timbre de su voz.

> ELICIA: Madre, a la puerta llaman. ¡El solaz es derramado!
> CELESTINA: Mira, hija, quién es: por ventura será quien lo acreciente e allegue.
> ELICIA: O la boz me engaña o es mi prima Lucrecia.
> CELESTINA: Ábrela e entre ella e buenos años.
> (*La Celestina,* II, IX: 40)

Timbre de la voz de Lucrecia explícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signo verbal* morfológico*,* «llaman», informa al lector de la existencia de un sonido objetoadaptador, como es el golpear con la mano una puerta en señal de llamada. Esta información la obtiene el lector de la intervención de Elicia: «Madre, a la puerta llaman.»

b) *Transcripción ortográfica de los signos de exclamación,* «¡El solaz es derramado!»[1], señala el sonido paralingüístico de vehemencia que expresa la contrariedad y la sorpresa ante una visita inoportuna.

c) *Signo verbal* morfológico, «boz», hace referencia al 'timbre' de la voz de Lucrecia, que Elicia ha reconocido sin abrir la puerta.

d) *Kinésica,* «llaman», tocar en la puerta, *maneras* (Poyatos, 1994b);

[1] *¡El solaz es derramado!,* recurso metafórico cuyo sentido es señalar lo inoportuno de la visita.

e) *Proxémica*, desplazamiento para abrir la puerta, «ábrela», movimiento objetoadapatador.

El sonido del timbre de voz de Lucrecia, que Elicia ha sabido reconocer, no se produce en un vacío semiótico sino en una situación de comunicación en la que participan todos los sistemas comunicativos. El reconocimiento del timbre de voz de Lucrecia, por parte de Elicia, nos da información sobre la relación de proximidad existente entre las dos jóvenes.

2) **Expl+ sVs+Cmv**

Melibea se acerca a la ventana y habla a una persona que está en el exterior. La oscuridad de la noche le impide su identificación. Calisto, que está junto a la tapia, reconoce el timbre de la voz de su amada y se deshace en elogios hacia ella.

> MELIBEA: ¡Ce, señor! ¿Cómo es tu nombre? ¿Quién es el que te mandó ay venir?
> CALISTO: Es la que tiene merecimiento de mandar a todo el mundo, la que dignamente seruir yo no merezco. No tema tu merced de se descobrir a este catiuo de tu gentileza: que el dulce sonido de tu habla, que jamás de mis oydos se cae, me certifica ser tú mi señora Melibea. Yo soy tu sieruo Calisto.
>
> (*La Celestina,* II, XII: 82-83)

Timbre de la voz de Melibea explícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signos verbales,* «dulce sonido de tu habla», recurso sintáctico constituido por dos *signos verbales,* «dulce» –adjetivo– y «sonido» –sustantivo–, y un *sintagma* «de tu habla», cuya finalidad es completar el significado paralingüístico de los dos signos verbales señalados anteriormente;

b) *Signo verbal*, recurso expresivo, recurso metafórico, «que jamás de mis oydos se cae» cuyo significado es que Calisto tiene interiorizado, en su pensamiento, el timbre de voz de Melibea.

c) *Alternante paralingüístico,* «¡Ce!», sonido paralingüístico emitido para atraer la atención.

El reconocimiento del timbre de la voz de Melibea por parte de Calisto informa al lector de que los encuentros amorosos de los dos amantes se suceden con regularidad, pues, de otro modo, Calisto no hubiese podido reconocer el timbre de la voz de Melibea.

En relación a la estructura tripartita del lenguaje (Poyatos, 1994a: 145), el autor incide prioritariamente en el uso del lenguaje-paralenguaje. En este caso, la kinésica está implícita, en los movimientos corporales de ambos personajes.

3) **Expl+sVs+Cmv**

Este caso es la continuación del caso anterior. Melibea está en el interior de su casa y Calisto en la calle. Es de noche. La distancia que los separa y la oscuridad de la noche ha impedido a Melibea ver a Calisto. Pero, al oirlo hablar, reconoce el timbre de su voz.

> MELIBEA: [...] ¡O mi señor, e mi bien todo! ¡Quánto más alegre me fuera poder ver tu haz, que oyr tu voz!
>
> (*La Celestina,* II, XII: 84)

Timbre de voz de Calisto explícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signos verbales,* «oyr» –verbo– y «voz» –sustantivo–;

b) *Transcripción ortográfica de los signos de exclamación,* dan al contenido del mensaje verbal de Melibea un sonido paralingüístico de vehemencia y de exaltación amorosa.

c) *Comentario verbal*, recurso expresivo, comparación, «¡Quánto más alegre me fuera poder ver tu haz, que oyr tu voz!». El autor utiliza como recurso estilítico la comparación de dos sistemas comunicativos, dando mayor valor al sistema kinésico que al paralingüístico. Así, Melibea confiesa que prefiere ver la expresión facial de Calisto y mantener contacto contacto ocular con él, más que oír el timbre de su voz.

4) **Expl+Cmv+sVs+CNV**

En un contexto interactivo externo, Sosia y Tristán, criados de Calisto, acompañan a su señor en sus salidas nocturnas a casa de Melibea. Sosia elige el lugar más apropiado para apoyar la escala por la que debe subir su señor hasta las habitaciones de Melibea. Ante la insistencia de Tristán en acompañarle, Calisto lo detiene: ha reconocido el timbre de la voz de Melibea.

> TRISTÁN: Sube, señor. Yo yré contigo, porque no sabemos quién está dentro. Hablando están.
> CALISTO: Quedaos, locos, que yo entraré solo, que a mi señora oygo.
> (*La Celestina,* II, XIV: 116)

Timbre de voz de Melibea explícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Comentario verbal* de Tristán, «no sabemos quién está dentro» y «Hablando están»; Tristán no tiene código para reconocer el timbre de voz de las personas del interior de la casa de Melibea porque no es un asiduo de la casa. Es a partir de la muerte de Pármeno y Sempronio cuando Tristán y Sosia acompañan a su señor en sus visitas nocturnas a casa de Melibea.

b) *Signo verbal,* «oygo» –verbo– hace referencia al sonido paralingüístico que oye Calisto, «que a mi señora oygo», y que identifica con el timbre de la voz de Melibea.

c) *Proxémica,* conductas y actitudes espaciales: «Sube, señor.» y «Yo yré contigo».

d) *Kinésica movimiento objetoadaptador,* «Sube, señor» contacto de Calisto con la cuerda que utiliza para escalar la tapia e introducirse en la casa de Melibea.

V.2.1.1.2.4. *Decodificación a través de un diferenciador paralingüístico*

1) **Expl+sVs+ Cmv+Tp**

En un contexto interactivo social, Elicia se dirige a casa de su prima Areúsa para notificarle la muerte de Pármeno y Sempronio. Cerca ya de la casa, oye gritos de mujer, en los que reconoce el timbre de la voz de Areúsa. Elicia se

pregunta si los gritos obedecen a que su prima ya conoce la trágica noticia de la muerte de Pármeno.

> ELICIA: ¿Qué bozear es este de mi prima? Si ha sabido las tristes nueuas que yo le traygo, no auré ya las albricias de dolor que por tal mensaje se ganan.
>
> (*La Celestina,* II, XV: 131)

Timbre de voz de Elicia explícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signo verbal,* «bozear» diferenciador paralingüístico que hace referencia al sonido característico del grito;

b) *Transcripción ortográfica de los signos interrogativos,* «¿Qué bozear es éste de mi prima?», sonido paralingüístico complejo, de pregunta que no espera respuesta, influenciado por la emoción de sorpresa de Elicia.

c) *Comentario verbal*, «¿Qué bozear es este de mi prima?»; informa al lector de que Elicia ha decodificado el timbre de voz de Areúsa.

La identificación del timbre de la voz de Areúsa, pese a la dificultad que supone decodificarlo en el volumen de voz gritada, es un recurso en manos del autor para señalar la relación que une a las dos jóvenes y la regularidad de sus encuentros.

2) **Expl+ sVs + Al+Cmv**

En un contexto interactivo de intimidad, Calisto y Melibea gozan de su amor en las habitaciones de la joven. De pronto, se oyen voces en la calle. Calisto trata de tranquilizar a Melibea, asegurándole que, entre las voces, reconoce el timbre de la voz de su criado Sosia.

> CALISTO: Señora, Sosia es aquel que da bozes. Déxame yr a verle, no le maten, que no está sino un pajezico con él.
>
> (*La Celestina,* II, XIX: 183)

Timbre de la voz de Sosia explícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signo verbal,* «bozes» –sustantivo–; sonido paralingüístico correspondiente al volumen de voz muy alto.

b) A*lternantes paralingüísticos,* signos de puntuación, en los dos enunciados verbales: «Señora, Sosia es aquel que da bozes.» y «Déxame yr a verle, no le maten, que no está sino un pajezico con él.»; señalan gráficamente la existencia de pausas en la emisión de los sonidos paralingüísticos. Estas pausas contribuyen a la producción de diferentes cambios de tono de voz en la emisión de cada uno de los enunciados.

c) *Comentario verbal* de Calisto, «Sosia es aquel que da bozes»; comunica al lector que Calisto ha identificado el timbre de la voz de Sosia.

El reconocimiento del timbre de voz de Sosia es un recurso en manos del autor que contribuye a señalar la relación, amo-criado, existente entre Calisto y Sosia.

V.2.1.1.2.5. *Decodificación del timbre de voz de dos personajes*

En este caso, un personaje reconoce el timbre de la voz de dos personajes que hablan entre ellos. El contexto situacional en que se desarrolla la interacción justifica la correcta decodificación.

1) **Expl+ sVs+ Cmv+CNV**

En un contexto interactivo familiar, Melibea sorprende a Lucrecia escuchando, escondida tras la puerta, la conversación que sostienen Pleberio y Alisa, padres de Melibea. Ambos hablan de la conveniencia de buscar un marido a su hija, un hombre cuya condición social y nobleza de sangre sean similares a las de ella. Melibea recrimina a Lucrecia su comportamiento.

Lucrecia es criada de la casa y, por tanto, conoce el timbre de la voz de sus señores.

> LUCRECIA: Llégate aquí señora, oyrás a tus padres la priessa que traen por te casar.
>
> (*La Celestina,* II, XVI: 147)

Timbre de voz de Pleberio y Alisa implícitos en el texto. Los interpretamos a través de los siguientes recursos comunicativos.

a) *Signo verbal*, «oyrás» referencia explícita a la recepción de sonidos paralingüísticos.

b) *Kinésica,* «llégate» gestos y movimientos corporales.

c) *Proxémica,* «llégate acá» conductas y actitudes espaciales.

d) *Cronémica,* «priessa» referencia cronémica.

Podemos indentificar el paralenguaje de Lucrecia a través de la *Configuración semiótica* en la que participan también los sistemas comunicativos no verbales señalados.

En este caso, el autor utiliza la referencia al timbre de la voz de los padres de Melibea para caracterizar a Lucrecia y, de forma genérica, al servicio doméstico.[2]

V.2.1.1.2.6. *Decodificación por discriminación*

1) **Expl+sVs+ Cmv+Tp**

En un contexto interactivo familiar, en casa de Melibea, Lucrecia oye voces en la calle y, entre todas, distingue la voz de Calisto. Es de noche. Siguiendo las órdenes de Melibea, Lucrecia se acerca a la ventana con el fin de asegurarse de que es Calisto quien está fuera.

LUCRECIA: La voz de Calisto es ésta. Quiero llegar. ¿Quién habla? ¿Quién está fuera?

(*La Celestina,* II, XII: 82)

Timbre de voz de Calisto explícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signos verbales,* «voz» –sustantivo– y «habla» –verbo–;

[2]Uno de los rasgos que caracterizan a Lucrecia como criada y, por tanto, como mujer de condición social baja, es su costumbre de acechar y escuchar a los demás. Entre los trabajos que encomiendan las señoras a sus criadas está el escuchar tras las puertas y ventanas para luego informar a sus señoras. La literatura es pródiga en casos de este tipo. Ver: (*La Celestina,* II, XII: 82).

b) *Comentario verbal,* «La voz de Calisto es ésta» y «Quiero llegar» los dos enunciados comunican al lector el sonido paralingüístico de seguridad y firmeza en la afirmación;

c) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos,* «¿Quién habla?» y «¿Quién está fuera?»; sonido paralingüístico de pregunta que espera respuesta.

Esta decodificación del timbre de voz de Calisto, por parte de Lucrecia, permite al lector conocer la regularidad de las visitas clandestinas de Calisto a la casa de Melibea. Hasta el punto que la sirviente se ha familiarizado con el timbre de su voz.

2) **Expl+ sVs+Tp+ Cmv+CNV**

Esta secuencia es la continuación de la intervención de Lucrecia en el caso anterior.[3] Cumpliendo con su trabajo, Lucrecia asegura a Melibea que Calisto ya está en el exterior.

> LUCRECIA: ¿Por qué no llegas, señora? Llega sin temor acá, que aquel cauallero está aquí.
> MELIBEA: ¡Loca, habla passo! Mira bien si es él.
> LUCRECIA: allégate, señora, que sí es, que yo le conozco en la voz.
> (*La Celestina,* II, XII: 82)

Timbre de voz de Calisto explícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signos verbales,* «habla» –verbo–, «passo» –adverbio– y el sustantivo «voz» utilizado como sinónimo de 'timbre de voz';

b) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos,* «¿Por qué no llegas, señora?»; sonido paralingüístico de pregunta, la respuesta que espera no es verbal sino despertar un comportamiento en Melibea, que se acerque a la ventana.

[3] El autor pone de manifiesto las diferencias existentes entre las clases sociales. Estaba mal visto, socialmente, que una señora se asomase a la ventana. Por esta razón, Lucrecia, joven sirvienta, se asoma a la ventana, cada noche a esperar a Calisto; su trabajo consiste en avisar a sun señora de la llegada de su amente. Este elemento de crítica social lo retoma Federico García Lorca en su obra *La casa de Bernarda Alba*; cuando Bernarda ordena a Poncia, la criada, que vigile tras la ventana lo que ocurre en la calle.

c) *Transcripción ortográfica de signos exclamativos,* «¡Loca, habla passo!»; sonido paralingüístico de vehemencia y temor; Melibea es discreta y teme por su reputación, de ahí que pida a Lucrecia que hable con un volumen de voz más bajo.

d) *Comentario verbal,* «que yo le conozco en la voz»; sonido paralingüístico de seguridad y firmeza en la voz de Lucrecia, al afirmar que reconoce el timbre de la voz de Calisto.

Además de estos recursos paralingüísticos, señalamos la presencia de otros sistemas comunicativo no verbales:

a) *Proxémica,* conductas y actitudes espaciales, señaladas con verbos y adverbios: «llegas», «llega» y «allégate»–verbos– y «acá» y «aquí» –adverbios–. En sus dos intervenciones, Lucrecia insiste en despertar una conducta proxémica en Melibea.

b) *Kinésica, contacto ocular,* «Mira bien»; contacto ocular con la calle, contexto situacional exterior.

El comportamiento paralingüístico de las dos mujeres es un recurso en manos del autor que contribuye a la caracterización de ambas. Asimismo, contribuye a señalar los comportamientos y las diferencias existentes entre las clases sociales.

3) **Expl+ sVs+ Cmv+ Al**

Llegados a casa de Melibea, Calisto ordena a sus criados, Tristán y Sosia, que guarden silencio, pues quiere comprobar si la voz femenina que le llega desde el interior es la de Melibea. A continuación, Calisto les ordena que pongan la escala junto a la tapia, para entrar en la casa de forma clandestina, como ya es habitual en él.

> CALISTO: Poned, moços, la escala e callad, que me paresce que está hablando mi señora de dentro. (*La Celestina,* II, XIX: 176)

Timbre de la voz de Melibea explícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signos verbales,* «callad» y «hablando» –verbos de discurso.

b) *Comentario verdad,* «que me paresce que está hablando mi señora»; sonido paralingüístico de duda.

c) *Alternantes paralingüísticos,* signos de puntuación, marcadores del lenguaje, «Poned, moços, la escala e callad, que...»; contribuyen a la producción de diferentes cambios de tono en el enunciado.

La finalidad de esta referencia al timbre de voz de Melibea es insistir sobre la relación amorosa de ambos jóvenes y la regularidad de sus encuentros furtivos.

V.2.1.1.2.7. Timbre de voz no decodificado

1) **Expl+ sVs+ Cmv+ Tp+ Al**

En una de sus visitas nocturnas a casa de Melibea, Calisto esperaba oír el timbre de la voz de su amada, pero, en su lugar, oye otro timbre que le es desconocido. Calisto teme por su vida, pero decide permanecer en el lugar.

> CALISTO: Cierto soy burlado: no era Melibea la que me habló. ¡Bullicio oygo, perdido soy! Pues viua o muera, que no he de yr de aquí.
>
> (*La Celestina,* II, XII: 82)

Timbre de voz explícito no decodificado. Calisto oye un timbre de voz que no decodifica por carecer de código para ello; sólo sabe que no es el de Melibea. Para señalar el timbre de voz, el autor utiliza los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signos verbales,* «habló» y «oygo» –verbos; términos que hacen referencia al emisor y al receptor del mensaje verbal;

b) *Comentario verbal*, «no era Melibea la que me habló»; por discriminación, Calisto sabe que el timbre de voz que ha escuchado no es el de Melibea.

c) *Transcripción ortográfica de signos exclamativos,* «¡Bullicio oygo, perdido soy!», comunican la vehemencia y el sonido paralingüístico de temor de Calisto.

d) *Alternantes paralingüísticos,* signos de puntuación, marcadores del lenguaje, contribuyen a la variedad de cambios de registro de tono en la intervención de Calisto.

Con este recurso, el autor informa al lector de que Calisto conoce el timbre de voz de Melibea, debido a los frecuentes encuentros amorosos que ambos jóvenes sostienen.

2) **Expl+sVs+Cmv+Tp+Al+ CNV**

En un contexto interactivo de intimidad, mientras los criados de Calisto vigilan en la calle, Calisto y Melibea yacen juntos en las habitaciones de la joven. Melibea se alarma por el sonido de voces que le llegan de la calle. Calisto no se preocupa en identificar ningún timbre de voz, todo su interés se centra en gozar del amor de Melibea.

> MELIBEA: Señor Calisto, ¿qué es esso que en la calle suena? Parescen vozes de gente que van en huyda. Por Dios, mírate, que estás a peligro.
> CALISTO: Señora, no temas, que a buen seguro vengo. Los míos deuen ser, que son unos locos e desarman a quantos passan e huyríales alguno.
> (*La Celestina,* II, XII: 91)

Timbre de voz explícito no decodificado. Calisto tiene todos sus sentidos puestos en su interacción amorosa con Melibea y no tiene interés en decodificar el timbre de voz de las personas que están en la calle. Melibea carece de código para identificarlos. En esta interacción, señalamos los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signos verbales,* «suena» –verbo– y «vozes» –sustantivo– para hacer referencia al timbre de voz de varias personas que están en la calle;

b) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos,* «¿qué es esso que en la calle suena?», sonido paralingüístico de pregunta que espera respuesta;

c) *Comentario verbal* de Melibea, «Parescen vozes de gente que van en huyda», Melibea carece de código para identificar el timbre de la voz de los personajes que están en la calle.

d) *Alternantes paralingüísticos,* signos de puntuación, marcadores del lenguaje, contribuyen a la variedad de cambios de registro de tono en las intervenciones de Calisto y Melibea.

Señalamos la presencia explícita de otros sistemas comunicativos no verbales que influyen en la emisión de los sonidos paralingüísticos:

a) *Proxémica,* conductas y actitudes espaciales, «en la calle», «van en huyda» y «huyríales alguno»;

b) *Kinésica,* contacto alteradaptador, «desarman a quantos passan», indica el contacto corporal, debido al forcejeo de criados de Calisto con quienes pasan por la calle.

3) **Expl+ sVs+Tp+ CNV**

En un contexto interactivo de trabajo, Sempronio y Pármeno acompañan a Calisto a casa de Melibea por la noche, como ya es habitual en ellos. Los dos criados están atentos a los movimientos del interior de la casa. Su misión es avisar a su señor cuando oigan el timbre de voz de Melibea.

> SEMPRONIO: Salido deue auer Melibea. Escucha, que hablan quedito.
> PÁRMENO: ¡O cómo temo que no sea ella, sino alguno que finja su voz!
>
> (*La Celestina,* II, XII: 81-82)

Timbre de voz de Melibea implícito. El volumen de voz bajo utilizado por las personas que hablan en el interior de la casa impide decodificar con seguridad si el timbre de voz de una de ellas se corresponde con el de Melibea.

En esta interacción, señalamos los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales,* recurso morfológico «voz» –sustantivo– utilizado como sinónimo de timbre y «Escucha»; recurso sintáctico «hablan quedito» –

calificador paralingüístico, hace referencia al *susurro bajo–;* y recurso sintáctico «que finja su voz», *calificador paralingüístico,* –voz de falsete–;

b) *Transcripción ortográfica de signos exclamativos,* «¡O cómo temo que no sea ella, sino alguno que finja su voz!» sonido paralingüístico de vehemencia y temor.

c) *Proxémica,* conductas y actitudes espaciales, «salido deue hauer» y refrencia implícita a la proxémica, distancia especial mínima entre los interactuantes, «hablan quedito.»

V.2.1.1.2.8. *Libertad interpretativa en la decodificación*

Una técnica de escritura, para señalar el timbre de voz de un personaje, es señalar como posibles dos interpretaciones diferentes en la decodificación del timbre de voz de un personaje. De este modo, el autor deja el caso abierto a la libertad interpretativa de lector.

1) **Expl+ Tp+Cmv+CNV**

En un contexto interactivo externo, con las primeras luces del día, Sempronio y Pármeno se dirigen a casa de Celestina a cobrar la parte convenida, una vez Calisto ha obtenido los favores de Melibea. Sempronio toca en la ventana de la habitación donde duerme Celestina y le pide que abra, pero ella se niega. Los criados se identifican y Celestina abre la puerta.

> SEMPRONIO: ¡Ce! ¡ce! Calla, que duerme cabo esta ventanilla. Tha, tha, señora Celestina, ábrenos.
> CELESTINA: ¿Quién llama?
> SEMPRONIO: Abre, que son tus hijos.
> CELESTINA: No tengo yo hijos que anden a tal hora.
> SEMPRONIO: Ábrenos a Pármeno e Sempronio, que nos venimos acá almorzar contigo.
> CELESTINA: ¡O locos trauiesos! Entrad, entrad. ¿Cómo venís a tal hora, que ya amanece? ¿Qué haués hecho? ¿Qué os ha passado?
> (*La Celestina,* II, XII: 95)

Timbre de voz explícito de Sempronio: «Ábrenos a Pármeno e Sempronio, que nos venimos acá almorzar contigo».

Atendiendo al paralenguaje, este caso nos da la posibilidad de dos interpretaciones diferentes, en relación a la decodificación o no del timbre de la voz de Sempronio por parte de Celestina. Estas interpretaciones son las siguientes: a) Celestina duerme profundamente y, al despertarse bruscamente, no reconoce el timbre de voz de Sempronio. El lector podría interpretar que, al no estar la mujer lo suficientemente despierta, no ha podido decodificar correctamente el timbre de su voz, pese a que le es conocido. b) Celestina ha reconocido el timbre de voz de Sempronio, pero se niega a abrir la puerta. Cuando Sempronio le dice que vienen a almorzar con ella, les abre movida por el interés, pues ellos acostumbran a llevar comida consigo cuando van a casa de Celestina. Si el lector ha captado suficientemente toda la información que le ha transmitido el autor a lo largo de la obra, no tendrá dudas en identificar la segunda decodificación como la correcta. Apoyan nuestra interpretación los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de un alternante paralingüístico,* «¡Ce! ¡ce!», su finalidad es ordenar silencio a Pármeno.

b) *Transcripción ortográfica de un sonido objetoadpatdor,* «Tha, tha», su finalidad es despertar a Celestina.

c) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos,* «¿Quién llama?», «¿Cómo venís a tal hora, que ya amanece?», «¿Qué haués hecho?» y «¿Qué os ha passado?»; el sonido paralingüístico del primer caso es el propio de una pregunta que espera respuesta; en los otros tres casos, señalamos el sonido paralingüístico complejo de pregunta, sorpresa y preocupación.

d) *Comentario verbal* de Celestina, «No tengo yo hijos que anden a tal hora.»; sonido paralingüístico complejo, caracterizador de una voz dura, seca y cortante.

e) *Transcripción ortográfica de signos exclamativos,* «¡O locos trauiesos!», al sonido de vehemencia, el lector puede añadir, en su interpretación, el sonido paralingüístico correspondiente a la falsa afectividad.

f) *Movimiento kinésico objetoadaptador,* «Abre» y «Ábrenos», implícitamente hacen referencia, también, a un acto proxémico, como sería el desplazamiento de Celestina hasta la puerta.

b) *Cronémica,* en la referencia a distintos momentos del día*:* «amanece», hora del almuerzo; su finalidad es señalar la actitud interesada de Celestina. Pese a la hora, dando por supuesto que los jóvenes traen el almuerzo, la mujer se apresura a abrir la puerta, «Entrad, entrad».

V.2.1.1.2.9. CONCLUSIONES

El timbre de voz es un recurso en manos del autor para caracterizar psicológicamente a sus personajes, comunicar el estado de ánimo en el que se encuentran y señalar su forma de relacionarse con los otros personajes.

Para señalar el timbre de voz de sus personajes, el autor hace uso de los siguientes recursos de comunicación: *Implícitos, Explícitos, Signos verbales, Comentarios verbales, CNV y Transcripciones paralingüísticas.*

En varias ocasiones el autor utiliza el término 'voz' paras hacer referencia al 'timbre', cualidad paralingüística que diferencia a un personaje de los demás. En estos casos, consideramos que la referencia al timbre de voz es explícita.

Sólo en un caso, el autor caracteriza el timbre de voz de un personaje a través de un comentario de otro personaje.

En un 19% de los casos, el autor hace uso de implícitos –*Impl*– para señalar el timbre de la voz de los personajes.

En un 81% de los casos el autor hace uso de explícitos –*Expl*– para señalar el timbre de la voz de sus personajes.

Nº	Personaje	Comentario verbal	Timbre
1	Pármeno	Señor, Sempronio é vna puta vieja alcoholada dauan aquellas porradas.	Implícito
2	Elicia Celestina	¿Quién es? ¿Quién llama? Báxame abrir, fija.	Implícito
3	Elicia Celestina	¿Quién llama? Abre, hija Elicia.	Implícito
4	Celestina	[...]. Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan.	Explícito
5	Elicia	No puedo de ronca sacar la boz del pecho	Explícito
6	Calisto	buelue a mis oydos el suaue son de sus palabras,	Explícito
7	Pleberio	¿Qué haré, quando entre en tu cámara e retraymiento e la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas si te llamo?	Implícito
8	Elicia:	O la boz me engaña o es mi prima Lucrecia.	Explícito
9	Calisto	que el dulce sonido de tu habla, que jamás de mis oydos se cae, me certifica ser tú mi señora Melibea.	Explícito
10	Melibea	¡Quánto más alegre me fuera poder ver tu haz, que oyr tu voz!	Explícito
11	Calisto	Quedaos, locos, que yo entraré solo, que a mi señora oygo.	Explícito
12	Lucrecia	Llégate, señora, que sí es, que yo le conozco en la voz.	Explícito
13	Elicia	Qué bozear es este de mi prima?	Explícito
14	Calisto	Señora, Sosia es aquel que da bozes.	Explícito
15	Lucrecia	La voz de Calisto es ésta.	Explícito
16	Lucrecia	Llégate aquí señora, oyrás a tus padres la priessa que traen por te casar.	Explícito
17	Calisto	que me paresce que está hablando mi señora de dentro.	Explícito
18	Calisto	Cierto soy burlado: no era Melibea la que me habló.	Explícito
19	Melibea Calisto	¿qué es eso que en la calle suena? Los míos deuen ser, que son unos locos	Explícito
20	Pármeno	¡O cómo temo que no sea ella, sino alguno que finja su voz!	Explícito
21	Sempronio	Ábrenos a Pármeno e Sempronio, que nos venimos acá almorzar contigo.	Explícito

Figura 30: *Referencia al timbre de la voz de los personajes.*

TIMBRE DE VOZ IMPLÍCITO
Técnicas de escritura del autor
Un comentario verbal de un personaje, un sonido cuasiparalingüístico o un signo no verbal avisa a un segundo personaje de que alguien ha llegado.
El segundo personaje, que está en el interior de la casa, pregunta: «¿Quién es?»
El personaje recién llegado no se identifica; pide que le abran o emite un sonido que permite su identificación.
El segundo personaje reconoce el timbre de voz del personaje recién llegado sin abrir la puerta.

Figura 31: *Timbre de voz implícito. Técnicas de escritura del autor.*

TIMBRE DE VOZ EXPLÍCITO	
NUMERACIÓN	CLASIFICACIÓN
IV.2.1.1.2.1.	Alteraciones en el timbre de voz
IV.2.1.1.2.2.	Timbre de voz no emitido
IV.2.1.1.2.3.	Decodificación a través de un calificador paralingüístico
IV.2.1.1.2.4.	Decodificación a través de un diferenciador paralingüístico
IV.2.1.1.2.5.	Decodificación del timbre de voz de dos personajes
IV.2.1.1.2.6.	Decodificación por discriminación
IV.2.1.1.2.7.	Timbre de voz no decodificado
IV.2.1.1.2.8.	Libertad interpretativa en la decodificación

Figura 32: *Timbre de voz explícito.*

V.2.1.2. VOLUMEN DE LA VOZ

CELESTINA*: Pasos oygo. Acá descienden. Haz, Sempronio, que no lo oyes. Escucha é déxame hablar lo que á tí é á mí conuiene.* (*La Celestina,* I, I: 88*).*

La Celestina es una obra teatral carente de acotaciones. Para dar información sobre el volumen de voz de los personajes el autor recurre a Explícitos –signos verbales, comentarios verbales y transcripciones ortográficas– o a Implícitos, es decir, a sistemas comunicativos no verbales –kinésica, proxémica y cronémica–.

Las investigaciones de Hall[1] (1971) sobre la proxémica son también de gran ayuda para la interpretación del volumen de voz, pero no son una regla fija. Además de la distancia, las emociones, el contexto situacional, la cultura personal del personaje, sus intereses personales, el tema de conversación y las normas sociales son determinantes en la emisión del volumen de voz. Por otra parte, su elección no siempre es un acto voluntario. El estado emocional del hablante lo puede convertir en un acto impulsivo y espontáneo. Toda esta información es de gran ayuda al lector para interpretar el volumen de voz de los personajes, cuando el escritor de un texto literario la omite deliberadamente.

[1]Hall (1981), en colaboración con el lingüísta George Trager, realizó un experimento que le llevó a la conclusión de que, en términos generales, la gente habla bajo cuando está muy cerca y vocea para cubrir grandes distancias. Nos remitimos al Capítulo II.2. *Comunicación no verbal,* Apartado II.2.3. *Proxémica.*

Para interpretar el volumen de voz de los personajes de *La Celestina*, distinguimos cinco tipos: *volumen de voz muy bajo, bajo, moderado* o *habitual, alto* y *muy alto.*

V.2.1. 2.1. Volumen de voz muy bajo

En *La Celestina*, los personajes utilizan un volumen de voz muy bajo en situaciones de intimidad y en situaciones de complicidad.

V.2.1.2.1.1. *Relación de intimidad*

Como ya hemos dicho, en *La Celestina,* los personajes utilizan un volumen de voz muy bajo cuando los une relaciones de intimidad. En estos casos, la distancia que separa a los personajes podemos interpretar que es la que se corresponde con la *fase cercana de distancia íntima* señalada por Hall (1981).

1) **Impl+ CNV+ Tp+sVs+Cmv**

En un contexto situacional de intimidad, Pleberio y Alisa, padres de Melibea, dialogan en su dormitorio. Mientras duermen, un ruido externo despierta a Pleberio. Ese ruido proviene de las habitaciones de Melibea.

> PLEBERIO: Señora muger, ¿duermes?
> ALISA: Señor, no.
> PLEBERIO: ¿No oyes bullicio en el retraimiento de tu hija?
> ALISA: Si oyo. ¡Melibea! ¡Melibea!
> PLEBERIO: No te oye; yo la llamaré más rezio. ¡Hija mía Melibea!
> MELIBEA: ¡Señor!
>
> (*La Celestina*, II, XII, 92)

En esta interacción, encontramos dos tipos diferentes de volumen de voz: uno muy bajo, propio de la intimidad y cercanía de los personajes, y otro más alto, utilizado por ambos para llamar a su hija que está en otra estancia de la casa. Para facilitar nuestro estudio, presentamos la interacción fraccionada, atendiendo

independientemente los dos casos. En este caso, presentamos el volumen de voz muy bajo.

> PLEBERIO: Señora muger, ¿duermes?
> ALISA: Señor, no.
> PLEBERIO: ¿No oyes bullicio en el retraimiento de tu hija?
> ALISA: Si oyo. [...]
> PLEBERIO: No te oye. [...]
> (*La Celestina*, II, XII, 92)

Volumen de voz muy bajo, de Pleberio y Alisa, implícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a la información que nos da el autor sobre: a) el contexto situacional es la intimidad del dormitorio; b) la distancia que los separa es íntima (Hall, 1981); c) el tema de conversación es privado, intimidad familiar y d) la cultura personal de Pleberio, personaje noble, y las normas sociales le llevan a despertar a su esposa con un volumen de voz coherente con la situación.

Los recursos utilizados por el autor para señalar el sonido paralingüístico de volumen de voz muy bajo de ambos personajes son los siguientes:

a) *Próxémica,* distancia mínima entre Pleberio y Alisa, que comparten el mismo lecho para dormir. Culturalmente, Pleberio es un personaje perteneciente a la clase social alta, por lo que, para dirigirse a su esposa que duerme junto a él, hace uso de un volumen de voz muy bajo.

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* dan al sVs morfológico «duermes» un sonido paralingüístico de pregunta que espera respuesta.

c) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* dan al Cmv de Pleberio, «¿No oyes bullicio en el retraimiento de tu hija?», un sonido paralingüístico complejo, de pregunta, sorpresa y preocupación.

2) **Impl+ CNV+ Tp+sVs**

En un contexto interactivo de intimidad, Pármeno vive su primera experiencia amorosa, compartiendo relaciones sexuales con Areúsa. La luz del amanecer despierta al joven.

> PÁRMENO: ¿Amanece o qué es esto, que tanta claridad está en esta cámara?
> AREÚSA: ¿Qué amanecer? Duerme, señor, que avn agora nos acostamos. No he yo pegado bien los ojos, ¿ya hauía de ser de día? Abre, por Dios, essa ventana de tu cabecera e verlo has.
>
> (*La Celestina,* II, VIII: 8)

Volumen de voz muy bajo, de ambos personajes, implícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a la información que nos da el autor sobre: a) el contexto situacional, el dormitorio de Areúsa y la intimidad compartida; b) la distancia que los separa es íntima (Hall, 1981); c) el tema de conversación es íntimo; d) estado emocional de bienestar, producido por la relajación corporal, ambos yacen en la cama después del goce compartido y e) las normas sociales señalan que, al amanecer, el volumen de voz de los personajes debe ser muy bajo para evitar despertar a las demás personas.

Para señalar el sonido paralingüístico del volumen de voz muy bajo implícito de ambos personajes, el autor recurre a los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* que dan al mensaje verbal de Pármeno un sonido paralingüístico de pregunta que espera respuesta.

b) *Cronémica*, referencia al tiempo; «amanece» y «amanecer», «agora»;

c) *Proxémica,* distancia íntima que separa a los dos jóvenes amantes, «Duerme, señor, que avn agora nos acostamos».

d) *Kinésica,* movimiento de Pármeno, «Abre».

e) *Sonido objetoadapatador implícito,* en el acto de abrir la ventana, «Abre, por Dios, essa ventana de tu cabecera e verlo has».

3) **Impl+ Cmv**

En un contexto interactivo de intimidad, en casa de Melibea, la joven comparte con Calisto su primera experiencia amorosa. Las palabras de Calisto ponen de manifiesto su estado emocional de ansiedad amorosa y que la distancia que lo separa de Melibea es, prácticamente, inexistente.

> CALISTO: ¡O angélica ymagen! ¡O preciosa perla, ante quien el mundo es feo! ¡O mi señora e mi gloria! En mis braços te tengo e no lo creo. Mora en mi persona tanta turbación de plazer, que me haze no sentir todo el gozo que poseo.
> MELIBEA: Señor mío, pues me fié en tus manos, pues quise cumplir tu voluntad, no sea de peor condición, por ser piadosa, que si fuera esquiua e sin misericordia; no quieras perderme por tan breue deleyte e en tan poco espacio. [...]
> CALISTO: Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, quando me la diessen, desechalla? [...] ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis passados trabajos?
> (*La Celestina,* II. XIV, 116)

Volumen de voz muy bajo Implícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a la información que nos el autor sobre: a) el contexto situacional, el dormitorio de Melibea, situación clandestina; b) la distancia que los separa es íntima (Hall, 1981); c) el tema de conversación es íntimo; d) las normas sociales prohíben los amores clandestinos de una joven soltera y de buena familia. Para señalar el sonido paralingüístico de volumen de voz muy bajo de ambos personajes, el autor recurre a los siguientes recursos comunicativos:

a) *Comentario verbal* de Calisto, «En mis braços te tengo e no lo creo»; informa al lector de la distancia mínima entre los dos amantes y del estado emocional de Calisto.

b) *Comentario verbal* de Melibea, recurso metafórico, «no quieras perderme por tan breue deleyte e en tan poco espacio»; sonido paralingüístico implícito de ruego amoroso.

Señalamos como rasgos distintivos el sonido paralingüístico de volumen de voz muy bajo y la kinésica de ambos personajes. Este es un ejemplo relevante de situación comunicativa en el que se produce un equilibrio perfecto entre los tres sistemas que conforman la Estructura tripartita de la comunicación –lenguaje verbal– paralenguaje– kinésica, (Poyatos, 1994a).

4) **Impl+ CNV+sVs**

En un contexto interactivo de intimidad, Calisto y Melibea se entregan, una vez más, a su pasión amorosa.

> MELIBEA: Dexa estar mis ropas en su lugar e, si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? Pues cierto es de lienço. Holguemos e burlemos de otros mill modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué prouecho te trae dañar mis vestiduras?
> CALISTO: Señora, en que quiere comer el aue, quita primero las plumas.
> (*La Celestina,* II, XIX: 181)

Volumen de voz muy bajo implícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a la información que nos da el autor sobre: a) el contexto situacional de intimidad, el dormitorio de Melibea; b) la distancia que los separa es íntima (Hall, 1981); c) el tema de conversación es íntimo y d) las normas sociales, que no aceptan los amores clandestinos de una joven soltera y de buena familia.

Para señalar el sonido paralingüístico del volumen de voz de ambos personajes, el autor recurre a los siguientes recursos cpmunicativos:

a) *Proxémica,* la distancia espacial entre ambos amantes es mínima, dado que Calisto está en contacto directo con el cuerpo de Melibea, despojándola de sus ropas.

b) *Signo verbal,* recurso metafórico, «Señora, en que quiere comer el aue, quita primero las plumas»; la distancia entre los amantes y el tema de la conversación justifica el volumen de voz muy bajo.

c) *Kinésica,* movimientos corporales implícitos de Melibea y Calisto.

d) *Sonido objetoadaptador* implícito*,* suscitado por la violencia y precipitación con que Calisto despoja de sus ropas a Melibea, «no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué prouecho te trae dañar mis vestiduras?».

V.2.1.2.1.2. *Relación de complicidad*

En *La Celestina,* los personajes utilizan también un volumen de voz muy bajo cuando los une relaciones de complicidad. En estos casos, la distancia que separa a los personajes podemos interpretar que es la que se corresponde con la *fase lejana de distancia íntima* señalada por Hall (1981).

1) **Expl+ sVs+ CNV+Tp**

En un contexto interactivo en casa de Calisto, en presencia de Pármeno y Sempronio, Celestina rinde cuentas de sus andanzas a Calisto para conseguir vencer la resistencia de Melibea. Pármeno toma sus precauciones para hablar a solas con Sempronio.

> PÁRMENO: Ea, mira, Sempronio, que te digo al oydo.
> SEMPRONIO: Díme, ¿qué dizes?
>
> (*La Celestina,* I, VI: 226)

Volumen de voz muy bajo de Pármeno, explícito en el texto. Lo interpretamos que nos da el autor sobre: a) el contexto situacional, una estancia de la casa de Calisto; b) la distancia que separa a los dos criados se corresponde con la que Hall (1981) define como *distancia íntima, fase lejana;* c) el tema de conversación es privado, pues Pármeno critica la actitud de Celestina, presente en la habitación y en conversación con Calisto.

Para señalar el sonido paralingüístico del volumen de Pármeno, el autor recurre a los siguientes recursos comunicativos:

a) *Alternante paralingüístico,* «Ea», cuya finalidad es captar la atención de Sempronio.

b) *Signos verbales* morfológicos, «mira» -verbo- cuyo significado es 'escucha'; «Díme» y «dizes», verbos de discurso; «oydo» -sustantivo-, órgano de la audición.

c) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* que señalan en la intervención de Sempronio un sonido paralingüístico de pregunta que espera respuesta.

d) *Kinésica,* movimiento implícito de Pármeno, movimiento de manos y gestos faciales, entre otros.

e) *Proxémica,* desplazamiento de Pármeno para situarse junto a Sempronio y poder hablarle al oído.

La actitud de Pármeno, de hablar al oído de Sempronio en presencia de Calisto y Celestina es un recurso en manos del autor para caracterizarlo como un personaje de baja condición social.

2) **Impl+ Cv+ sVs+ CNV+Tp**

En un contexto interactivo en casa de Areúsa, la joven es sorprendida por Celestina cuando se disponía a dormir. Celestina viene acompañada por Pármeno, al que la mujer había prometido mediar para que Areúsa aceptase concederle sus favores femeninos.

> PÁRMENO: Madre mía, por amor de Dios, que no salga de aquí sin buen concierto. Ofréscele quanto mi padre te dexó para mí. Dile que le daré quanto tengo. Ea! díselo, que me parece que no me quiere mirar.
> AREÚSA: ¿Qué te dize ese señor a la oreja?
> (*La Celestina,* I, VI: 226).

Volumen de voz muy bajo de Pármeno implícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a la información que da el autor sobre: a) el contexto situacional, el dormitorio de Areúsa; b) la distancia que separa a Pármeno de Celestina se corresponde con la que Hall (1981) define como *distancia íntima, fase cercana;* c) el tema de conversación es íntimo; d) el interés de Pármeno por evitar que Areúsa lo oiga. Para señalar el sonido paralingüístico del volumen de voz muy bajo de Pármeno, el autor recurre a los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «dize» -verbo de discurso- «oreja» -sustantivo-, órgano de la audición;

b) *Comentario verbal* de Areúsa: «¿Qué te dize ese señor a la oreja?», indica la distancia que separa a Celestina de Pármeno, una distancia íntima.

c) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación;* el sonido paralingüístico de la pregunta de Areúsa, pregunta que espera respuesta, ratifica al lector que Pármeno ha hablado con un volumen de voz muy bajo.

d) *Kinésica,* movimientos implícitos de Pármeno, movimiento de la mano derecha –maneras– para ocultar su boca y acercase al oído de Celestina, entre otros.

e) *Proxémica,* desplazamiento de Pármeno por la habitación para situarse junto a Celestina, situar su boca junto a su oído y hablarle en secreto.

La actitud de Pármeno, de hablar al oído de Celestina, y la actitud de aceptación de este comportamiento por parte de ella, son un recurso en manos del

autor para caracterizar a ambos personajes como pertenecientes a la clase social baja.

V.2.1.2.2. Volumen de voz bajo

En los casos que presentamos a continuación, interpretamos que el volumen de voz que utilizan los personajes es bajo. El contexto situacional nos comunica que los personajes toman precauciones para evitar ser oídos por otros personajes y que la distancia que media entre ellos oscila entre 45 y 75 cm. Siguiendo a Hall (1981), la distancia que separa a los personajes se corresponde con la *fase cercana de la distancia personal*.

1) **Impl+sVs+Cmv**

En un contexto interactivo de falsa amistad, Sempronio, que ha oído la conversación sostenida entre Calisto y Pármeno, mientras descendían la escalera, se da cuenta de que, a su vez, Pármeno ha oído lo que antes había él hablado con Celestina. El contexto situacional nos lleva a señalar que, a partir de ese momento, Sempronio utiliza un volumen de voz bajo para advertir a Celestina de que haga lo mismo.

> SEMPRONIO: Celestina, ruynmente suena lo que Pármeno dize.
> CELESTINA: Calla, que par la mi santiguada do vino el asno verná el albarda. Déxame tú á Pármeno, que yo le haré vno de nos, é de lo que houiéremos, démosle parte.
>
> (*La Celestina*, I, I: 88-89)

Volumen de voz bajo de Sempronio y de Celestina implícito en el texto. Lo identificamos atendiendo a la información que nos da el autor sobre: a) el contexto situacional, junto a la casa de Calisto y a la espera de que les abran la puerta; b) el interés de Sempronio por evitar que Pármeno y Calisto, que descienden la escalera para abrir la puerta, oigan el contenido de su conversación con Celestina; c) la distancia que separa a Sempronio de Celestina se corresponde con la que Hall (1981) define como *distancia íntima, fase lejana;* c) el tema de conversación de Sempronio es alertar a Celestina pues, del mismo modo que él ha

oído lo que hablaban Pármeno y Calisto mientras bajan la escalera, ellos también pueden oír lo que hablan Sempronio y Celestina. Para señalar el sonido paralingüístico del volumen de voz bajo de ambos personales, el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «dize», «suena» y «calla», –verbos de discurso–; «ruynmente» –adverbio– da información sobre el sonido paralingüístico del verbo «suena».

b) *Signo verbal*, recurso expresivo, «do vino el asno verná el albarda»; contribuye a la caracterización de Celestina, como mujer experimentada y conocedora de la vida.

c) *Comentario verbal* de Celestina, toda su interacción. El contenido del mensaje informa al lector que el volumen de voz utilizado es bajo.

Consideramos que, en esta ocasión, tanto Sempronio como Celestina han disminuido el volumen de su voz, hablando con un volumen de voz bajo, conscientes de que Calisto y Pármeno están pendientes de sus palabras.

2) **Impl+Tp+sVs+Cmv**

En un contexto interactivo social en casa de Melibea, Celestina encuentra la ocasión de hablar a solas con Lucrecia, utilizando un volumen de voz bajo. Su intención es que Melibea, presente en la misma habitación, no oiga el contenido de su conversación.

En este ejemplo, comentamos el volumen de voz de Lucrecia y el de las dos primeras intervenciones de Celestina, por tratarse, en ambos casos, de un volumen de voz bajo[2].

> CELESTINA: ¡Hija Lucrecia! ¡Ce! Yrás á casa é darte he vna lexía, con que pares esos cavellos más que el oro. No lo digas a tu señora. E avn darte he vnos poluos para quitarte esse olor de la boca, que te huele vn poco, que en el reyno no lo sabe fazer otra sino yo é no ay cosa que peor en la muger parezca.
> LUCRECIA: ¡O! Dios te dé buena vejez, que mas necessidad tenía de todo esso que de comer.

[2] Las intervenciones de Melibea y la última de Celestina las comentamos en este mismo capítulo, en el Apartado V.1.2.4. *Volumen de voz elevado*, V.1.2.4.2. *Manifestador de ira*.

> CELESTINA: ¿Pues porque murmuras contra mí, loquilla? Calla, que no sabe si me aurás menester en cosa de mas importancia. No prouoques á yra á tu señora, mas de lo que ella ha estado. Déxame yr en paz.
> MELIBEA: ¿Qué le dizes, madre?
> CELESTINA: Señora, acá nos entendemos.
> MELIBEA: Dímelo, que me enojo, quando yo presente se habla cosa de que no aya parte.
>
> (*La Celestina,* I, IV: 190-191)

Volumen de voz bajo, de Celestina y Lucrecia, implícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a la información que transmite el autor sobre: a) el contexto situacional, la casa de Melibea; b) la distancia que separa a Celestina de Lucrecia, que se corresponde con la que Hall (1981) define como *distancia íntima fase lejana;* c) el tema de conversación de Celestina, ganarse a Lucrecia, para que sea su cómplice y le ayude a vencer la voluntad de Melibea.[3] El volumen de voz bajo de Lucrecia obedece a su complicidad con Celestina. Para señalar el sonido paralingüístico del volumen de voz bajo de ambos personajes, el autor recurre a los siguientes recursos comunicativos:

a) *Alternante paralingüístico,* «¡Ce!», su finalidad es captar la atención de Lucrecia.

b) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡Hija Lucrecia!» y «¡Ce!»; sonido paralingüístico de vehemencia, unido al volumen de voz muy bajo; su finalidad es atraer la atención de Lucrecia.

c) *Signos verbales,* «digas», «murmuras» y «Calla» –verbos de discurso.

d) *Comentario verbal,* «No lo digas a tu señora»; informa al lector de que Celestina está hablando con un volumen de voz bajo para evitar ser oída por Melibea.

e) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «Pues porque murmuras contra mí, loquilla?», sonido paralinguísico complejo, de pregunta y manifestador de ira. A través de este Cmv de Celestina el autor informa de la costumbre de Lucrecia de hablar con voz murmurada.

f) *Comentario verbal* de Melibea, «¿Qué le dizes, madre?»; informa al lector de que Lucrecia y Celestina han hablado con un volumen de voz bajo.

[3] El comportamiento de Celestina, hacer un favor a Lucrecia para que ésta, a su vez, se vea obligada a devolvérselo, es un comportamiento presente en todas las culturas. Así lo expresa el antropólogo y sociólogo Marcel Mauss (1925/2012) en su *Ensayo sobre el don.* Ver Bibliografía.

Remitimos al capítulo V.2. *Calificadores de la voz*, Apartado V.2.2. *Voz entre dientes.* En dicha localización, realizamos el análisis de casos que nos llevan a afirmar que el autor caracteriza a Celestina como una mujer que habla entre dientes.

3) **Impl+ sVs+ Cm+ Al+ CNV**

En un contexto interactivo de falsa amistad, Sempronio y Pármeno llegan a casa de Celestina, donde están también Elicia y Areúsa. El motivo de la visita es compartir, todos juntos, el almuerzo.

> PÁRMENO: Calla, que está abierta la puerta. En casa está. Llama antes que entres, que por ventura están embueltas e no querrán ser assí vistas.
> SEMPRONIO: Entra, no cures, que todos somos de casa. Ya ponen la mesa.
>
> (*La Celestina*, II, IX: 26)

En este caso, analizamos el volumen de voz bajo de Pármeno, implícito en el texto. El contexto de la obra nos lleva a interpretar el volumen de voz de Sempronio, como moderado.[4]

Interpretamos el volumen de voz bajo implícito de Pármeno atendiendo a la información que nos da el autor sobre: a) el contexto situacional, en el umbral de la casa de Celestina; las puertas abiertas permiten oír la conversación que sostienen las mujeres dentro de la vivienda; b) la preocupación de Pármeno, por guardar los buenos modales; c) la distancia que separa a Pármeno de Sempronio se corresponde con la que Hall (1981) define como *distancia íntima, fase lejana;* c) el tema de conversación. Para señalar el volumen de voz de Pármeno, el autor recurre a los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «Calla» y «Llama» –verbos de discurso

b) *Los signos ortográficos de puntuación –Alternantes marcadores del lenguaje–*, reguladores de las pausas y del turno de palabra de cada uno de los interactuantes.

[4] El lector conoce la familiaridad que une a Sempronio con Celestina y Elicia. Las visitas de Sempronio a la casa de Celestina son frecuentes. Sempronio es amante de Elicia y guarda una relación de colaboración con Celestina, en cuanto ambos median en los amores de Calisto y Melibea.

c) *Comentario verbal,* «En casa está», que hace referencia al *timbre y volumen de voz implícitos* de Celestina. Pármeno ha reconocido el timbre de voz de Celestina, lo que permite al lector interpretar que el volumen de voz de la mujer es elevado.

d) *Proxémica,* «Entra», desplazamiento.

e) *Kinésica* implícita en toda la interacción, movimientos y desplazamientos de los personajes.

f) *Sonidos ambientales objetoadaptadores,* implícitos; movimientos de objetos en el acto de poner la mesa, movimiento de sillas, etc., sonidos que pueden adquirir cualidades humanas, al igual que ocurre en la vida real.

Señalamos el equilibrio existente entre el lenguaje verbal, el paralenguaje y la kinésica (Poyatos, 1994a).

La intervención de Pármeno es un recurso en manos del autor para caracterizarlo como un joven discreto, cumplidor de las normas sociales.

4) **Impl+Cmv+ Al+Tp+CNV**

Pármeno y Sempronio montan guardia junto a la tapia de acceso a la casa de Melibea. Al oír ruido en la calle, Pármeno abandona el lugar. Al ver que el ruido no entraña ningún peligro para ellos, Sempronio lo llama para que vuelva.

> SEMPRONIO: ¡Ce, ce! ¡Pármeno! Torna, torna callando, que no sino la gente del alguazil, que passaua haziendo estruendo por la otra calle.
> (*La Celestina,* II, XII: 89-90)

Volumen de voz bajo de Sempronio implícito en el texto. Para su decodificiación, nos apoyamos en los criterios: a) el contexto situacional, junto a la tapia de la casa de Melibea; b) la distancia que separa a Sempronio de Pármeno *no se corresponde* con la que Hall (1981) señala para los casos de volumen de voz bajo; consideramos que el silencio de la noche y la clandestinidad de la situación obliga a Sempronio a hablar con un volumen de voz bajo; c) las normas que sociales que se ven obligados a guardar. Para señalar el volumen de voz de ambos personajes, el autor recurre a los siguientes recursos:

a) *Alternante paralingüístico* de llamada de atención, «¡Ce, ce!», su finalidad es captar la atención de Pármeno.

b) *Transcripción ortográfica* de *signos de exclamación,* «¡Ce, ce!» y «¡Pármeno!»; indicadores de la vehemencia y preocupación de Sempronio, que trata de no elevar el volumen de su voz.

c) *Comentario verbal* de Sempronio, «torna callando», advirtiendo a Pármeno de que guarde silencio.

Dada su relevancia en el texto, señalamos la presencia de otros sistemas comunicativos, como son los siguientes:

d) *Proxémica*, «Torna, torna» y «que no sino la gente del alguazil que passaua haziendo estruendo por la otra calle» variación de la distancia entre los personajes.

f) *Kinésica* implícita en los movimientos corporales de todos los personajes; sonido paralingüístico objetoadaptador en los desplazamientos de Pármeno y de la gente de la calle; *kinésica audible,* «la gente del alguazil, que passaua haziendo estruendo por la otra calle».

Llama la atención el perfecto equilibrio de los tres sistemas comunicativos –paralenguaje, lenguaje verbal y kinésica– en una intervención tan breve como la que nos ocupa.

5) **Impl+ Cmv+ CNV**

Calisto vuelve a su casa al amanecer después de haber pasado la noche, de forma clandestina, en la vivienda de Melibea. Lo acompañan Sosia y Tristán. Calisto ordena a los dos criados que no hagan ruido, para que no despierten al resto de los criados, que aún duermen.

> CALISTO: Entrad callando, no nos sientan en casa.
> (*La Celestina,* II; XIV: 122)

Volumen de voz bajo de Calisto implícito en el texto. Para su decodificación nos apoyamos en los siguientes criterios: a) el contexto situacional, la puerta de la casa de Calisto, en el interior todos duermen pues es de madrugada;

b) el interés de Calisto en pasar desapercibido y evitar que los demás conozcan sus andanzas nocturnas; c) la distancia que separa a Calisto de sus criados *no se corresponde* con la que Hall (1981) señala para los casos de volumen de voz bajo, la clandestinidad de la situación indica a Calisto que debe hablar con un volumen de voz bajo.

Los recursos utilizados por el autor para señalar el sonido paralingüístico de volumen de voz bajo de Calisto son los siguientes:

a) *Comentario verbal* de Calisto, «Entrad callando»; orden, cuyo significado es que entren en la casa en silencio y sin hacer ruido.

b) *Acto kinésicos;* el signo verbal «Entrad» comunica a lector los movimientos kinésicos y sigilosos de los tres personajes, al entrar en la casa.

6) **Impl+ Tp+ Cm+ CNV**

En un contexto interactivo de trabajo, Sempronio y Pármeno hacen guardia junto a la tapia de la casa de Melibea. Mientras esperan, oyen cómo Calisto se lamenta del impedimento que suponen para él los cerrojos de la puerta, en su deseo de entrar y abrazar a su amada. Calisto quiere llamar a Sempronio y a Pármeno para que fuercen los cerrojos, pero Melibea se lo impide.

> PÁRMENO: ¿No oyes, no oyes, Sempronio? A buscarnos quiere venir para que nos den mal año. No me agrada cosa esta venida. ¡En mal punto creo que se empeçaron estos amores! Yo no espero más aquí.
> SEMPRONIO: Calla, calla, escucha, que ella no consiente que vamos allá.
> (*La Celestina*, II, XII: 86-87)

Volumen de voz bajo implícito de los dos criados. Lo interpretamos atendiendo a información del autor sobre: a) el contexto situacional, junto a la tapia de la casa de Melibea, de noche y en situación clandestina; b) la distancia que separa a los dos criados, que se corresponde con la que Hall (1981) define como *distancia personal, fase cercana*; d) emoción de miedo, implícita sentida por los dos criados. Para señalar sonido paralingüístico del volumen de voz de ambos personajes, el autor recurre a los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica* de *signos interrogativos*, «¿No oyes, no oyes, Sempronio?», y la repetición del Cmv «No oyes, no oyes» ayudan a lector a

decodificar el sonido paralingüístico complejo de pregunta que no espera respuesta, su finalidad es dar a conocer la ansiedad, miedo y preocupación de Pármeno.

b) *Transcripción ortográfica* de *signos exclamativos,* «¡En mal punto creo que se empeçaron estos amores!», ratifican el estado emocional de Pármeno, complejo emocional de ansiedad, miedo y preocupación.

c) C*omentario verbal* de Sempronio, «Calla, calla, escucha, que ella no consiente que vamos allá», evocan en el lector dos rasgos sonoros paralingüísticos diferentes que dan énfasis a su acto de habla. El primer signo verbal, «calla», repetido dos veces, y el segundo signo verbal «escucha», transmiten al lector el estado de ansiedad de Sempronio, que no quiere perderse ni una palabra de lo que hablan Calisto y Melibea. La segunda parte de su comentario verbal, «que ella no consiente que vamos allá», por su contenido, transmite tranquilidad y seguridad a Pármeno.

d) *Proxémica*, distancia que une y separa a los personajes en sus desplazamientos, «quiere venir», «yo no espero más aquí» y «ella no consiente que vamos allá».

e) *Kinésica,* movimientos del cuerpo de los dos personajes en los desplazamientos, gestos y expresiones faciales.

7) **Impl+ Al+ Tp+ Cm+ CNV**

En el mismo contexto interactivo del caso anterior, al oír ruido en la calle, Pármeno abandona el lugar donde se encuentra, junto a la tapia de la casa de Melibea. Al comprobar Sempronio que el ruido no entraña ningún peligro para ellos, lo llama para que vuelva.

> SEMPRONIO: ¡Ce, ce! ¡Pármeno! Torna, torna callando, que no sino la gente del alguazil, que passaua haziendo estruendo por la otra calle.
> (*La Celestina,* II, XII: 89-90)

Volumen de voz bajo de Sempronio implícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a información que da el autor sobre: a) el contexto situacional, junto a la tapia de la casa de Melibea; b) aunque la distancia que separa a Sempronio de

Pármeno *no se corresponde* con la que Hall (1981) señala para los casos de volumen de voz bajo, consideramos que el silencio de la noche y la situación de clandestinidad obligan a Sempronio a hablar con un volumen de voz bajo. Para señalar el volumen bajo de la voz Sempronio, el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) A*lternantes paralingüísticos*, «¡Ce, ce!», si finalidad es captar la atención de Pármeno.

b) Transcripción ortográfica de *signos exclamación*, «¡Ce, ce!» y «¡Pármeno!», cuya finalidad es manifestar la vehemencia y preocupación de Sempronio, usando un volumen de voz bajo.

c) C*omentario verbal* de Sempronio, «torna callando», ratifica al lector en la interpretación del volumen de voz bajo.

d) *Proxémica*, desplazamientos de los personajes, «Torna, torna», y «que passaua haziendo estruendo por la otra calle».

e) *Kinésica*, «Torna, torna» y «la gente del alguazil, que passaua haziendo estruendo por la otra calle», movimientos de los personajes.

f) *Kinésica audible*, «que passaua haziendo estruendo por la otra calle», ruidos de la gente en sus desplazamientos.

g) *Sonidos alteradaptadores, objetoadaptadores y objetoadaptadores mediados objetualmente*, «la gente del alguazil, que passaua haziendo estruendo por la otra calle».

Señalamos el equilibrio entre los tres sistemas comunicativos lenguaje verbal– paralenguaje– kinésica (Poyatos 1994a).

V.2.1.2.3. Volumen de voz moderado

En nuestro trabajo de investigación, consideramos 'moderado' el *nivel conversacional habitual* de cada personaje. Este volumen de voz moderado no está sujeto a un volumen de voz fijo, sino que varía de unos personajes a otros.

El nivel conversacional habitual considerado como normal de los personajes pertenecientes al nivel social bajo –criados, Celestina y las prostitutas

Elicia y Areúsa– se caracteriza por un volumen de voz más alto que el de la clase social alta –representada por Calisto, Melibea, Alisa y Pleberio.

1) **Impl+ sVs+ CNV**

En un contexto interactivo de falsa amistad, Sempronio y Celestina esperan a la puerta de la casa de Calisto que alguien baje a abrirles la puerta.

> CELESTINA: Pasos oygo. Acá descienden. Haz, Sempronio, que no lo oyes. Escucha é déxame hablar lo que á tí é á mí me conuiene.
> SEMPRONIO: Habla.
>
> (*La Celestina,* I, I: 88)

Volumen de voz moderado de Celestina implícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a la información que da el autor sobre: a) el contexto situacional, junto a la casa de Calisto, a la espera de que les abran la puerta; b) la distancia que separa a ambos personajes se corresponde con la que Hall (1981) define como *distancia personal, fase cercana;* c) el tema de conversación, Celestina señala a Sempronio el comportamiento que deben adoptar durante la reunión con Calisto; las emociones de los personajes, en el caso de Celestina la esperanza de que todo vaya bien y obtener beneficios de su negocio. Para señalar el volumen de voz de ambos personajes, el autor recurre a los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «oygo», «oyes» y «escucha» -verbos-; referencia a sonidos cuasiparalingüísticos; «hablar» y «habla», verbos de discurso.

b) *Kinésica,* «Pasos oygo» y «Acá descienden»*;* sonido objetoadaptador producido por el roce de unos pies con la superficie del suelo.

c) *Proxémica,* «Acá descienden»*;* sonido objetoadaptador que comunica cambios proxémicos.

2) **Impl+Al+sVs+CNV**

Este caso es la continuación del anterior. Pármeno ha oído perfectamente lo que hablan Celestina y Sempronio, mientras esperan que les abran la puerta. El volumen de voz moderado de Celestina y Sempronio, considerado como habitual

en ellos, debido a su condición social baja, es un volumen de voz lo suficientemente alto como para permitir ser oídos por Pármeno y Calisto.

> CALISTO: Pármeno, detente. ¡Ce! Escucha qué hablan estos.
> PÁRMENO: [...] De verte ó de oyrte descender por la escalera, parlan lo que estos fingidamente han dicho, en cuyas falsas palabras pones el fin de tu deseo.
>
> (*La Celestina*, I, I: 89)

Volumen de voz moderado de Pármeno y de Calisto implícito en el texto. Y ello atendiendo a los siguientes criterios: a) el contexto situacional, en el interior de la vivienda de Calisto, mientras ambos descienden la escalera para abrir la puerta; b) la distancia que separa a Calisto de Sempronio se corresponde con la que Hall (1981) define como *distancia personal, fase cercana.* Para señalar el volumen de voz de ambos personajes, el autor recurre a los siguientes recursos comunicativos:

a) *Alternante paralingüístico*, «¡Ce!», sonido paralingüístico emitido por Calisto e intercalado entre dos comentarios verbales, «Pármeno, detente» y «Escucha qué hablan estos»; su finalidad es ordenar silencio.

b) *Signos verbales* morfológicos, «hablan» y «parlan», verbos de discurso;

c) *Signos verbales* morfológicos, «fingidamente» –adverbio– y «falsas palabras» –sintagma–, evocadores de sonidos paralingüísticos calificadores de la voz.

Además de los sonidos paralingüísticos están presentes en el texto otros sistemas comunicativos como son:

a) *Proxémica*, «descender por la escalera»; reducción de la distancia que los separa de Celestina y Pármeno.

b) *Kinésica*, sonido objetoadaptador, «de oyrte descender por la escalera».

El volumen de voz utilizado por ambos personajes es un recurso en manos del autor para su caracterización. La clase social a la que pertenece Calisto nos lleva a interpretar que su intervención la ha hecho con un volumen de voz bajo. En oposición a Pármeno que, como miembro de la clase social baja, utiliza un volumen de voz elevado que no se corresponde con la distancia que media entre ellos (Hall, 1981).

3) **Impl+ Al+ sVs**

Pleberio y Alisa, padres de Melibea, dialogan sobre el futuro de su hija. Ambos comparten la idea de que ha llegado la hora de buscar un marido para ella.

> PLEBERIO: Alisa, amiga mía, el tiempo según me parece, se nos va, como dizen, entre las manos. Corren los días como agua de río. No hay cosa tan ligera para huyr como la vida. La muerte nos sigue e rodea, de la qual somos vezinos e hazia su vandera nos acostamos, según natura. [...] Demos nuestra hazienda a dulce sucessor, acompañemos nuestra única hija con marido, qual nuestro estado requiere, porque vamos descansados e sin dolor deste mundo. [...] No quede por nuestra negligencia nuestra hija en manos de tutores, pues parescerá ya mejor en su propia casa que en la nuestra. [...]
> ALISA: Dios la conserue, mi señor Pleberio, porque nuesros desseos veamos complidos en nuestra vida. Que antes pienso que faltará ygual a nuestra hija, según tu virtut e tu noble sangre, que no sobrarán muchos que la merezcan. Pero como esto sea officio de los padres e muy ageno a las mugeres, como tú lo ordenares, seré yo alegre, e nuestra hija obedecerá, según su casto biuir e honesta humildad.
> (*La Celestina*, II, XVI: 145-146)

Volumen de voz moderado implícito en el habla de Peblerio y de Alisa. Lo atendiendo a la información que da el autor sobre: a) el contexto situacional, ambos dialogan en el interior de su dormitorio; b) la distancia que los separa se corresponde con la que Hall (1981) define como *distancia personal, fase lejana.* Para señalar el volumen de voz de ambos personajes, el autor recurre a los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signo verbal,* «dizen» –verbo de discurso–.

b) *Ausencia de transcripciones ortográficas de signos de exclamación,* dan al lenguaje de ambos personajes un tono y tempo pausados que revierten en el volumen de su voz.

b) *Alternantes silenciosos,* la profusión de signos ortográficos, especialmente de comas, […] comunica al lector las numerosas pausas que hacen los personajes en su diálogo. Estos silencios son un mensaje en sí mismos, informan al lector del equilibrio emocional de los dos personajes, que incide en el volumen de voz utilizado.

c) *Signos verbales,* sintagmas nominales, «amiga mía» y «mi señor Pleberio», que evocan placidez y armonía entre los dos personajes, hechos que

influencian en la emisión de los sonidos paralingüísticos de volumen de voz moderado.

4) **Impl+ Cm+ sVs+Tp**

En un contexto situacional de amistad, en casa de Celestina, mientras se disponen a almorzar, Elicia manifiesta su ira, producida por un comentario de Sempronio sobre la gentileza de Melibea. Celestina interviene de forma conciliadora.

> ELICIA: ¿De qué te ríes? ¡De mal cáncre sea comida essa boca desgraciada, enojosa!
> CELESTINA: No le respondas, hijo; si no, nunca acabarémos. Entendamos en lo que haze a nuestro caso. Dezidme, ¿cómo quedó Calisto? ¿Cómo lo dexastes? ¿Como os pudistes entrambos descabullir dél?
>
> (*La Celestina*, II, IX: 35-36)

En este caso analizamos el volumen de voz moderado de Celestina, implícito, implícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a la información que da el autor sobre: a) el contexto situacional, sentados a la mesa dispuestos para el almuerzo; b) la distancia que separa a los personajes interactuantes, *distancia personal fase lejana*, de 75cm. a 1,20m (Hall, 1981); c) el interés de Celestina para que reine la armonía, pues de ello depende su negocio; d) es estado emocional de satisfacción y alegría de Celestina, por la buena marcha de sus negocios; e) el contexto situacional social, que hace ver a Celestina la conveniencia de mediar en la conversación para apaciguar la ira de Elicia y devolver la sensación de bienestar a la reunión. Para señalar el volumen de voz moderado de Celestina, el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Comentario verbal* de Celestina, «No le respondas, hijo»; su sonido paralingüístico es apaciguador;

b) *Signo verbal*, «hijo» con sonido paralingüístico de búsqueda de alianza; «respondas» y «dezidme», verbos de discurso.

c) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación*, «¿cómo quedó Calisto? ¿Cómo lo dexastes? ¿Como os pudistes entrambos descabullir dél?»; las

preguntas de Celestina tienen por finalidad desviar el sentido de la conversación, dando por finalizado el tema anterior, objeto de la ira de Elicia. En las preguntas de Celestina, decodificamos el sonido paralingüístico de falso interés y entusiasmo.

V.2.1.2.4. Volumen de voz elevado

Siguiendo a Hall (1981), cuando la distancia que separa a los personajes de una interacción es, aproximadamente, de 1,20 metros a 3,5 metros –*distancia social*–, el volumen de voz utilizado por los mismos es elevado. Sin embargo, tanto en la vida real como en un texto literario, esto no siempre es así.

En *La Celestina*, hemos encontrado numerosos casos en los que el volumen de voz utilizado por los personajes no se corresponde con el que sería de esperar, en función de la distancia que los separa. Situaciones en las que los personajes, pese a estar proxémicamente cercanos, utilizan un volumen de voz elevado. Esto ocurre cuando están bajo los efectos de una fuerte emoción, como puede ser la alegría, la sorpresa o la ira.

V.1.2.4.*1. Manifestador de alegría*

1) **Impl+ Al+ CNV**

En un contexto interactivo de amistad, Celestina se dispone a compartir el almuerzo con Elicia, Areúsa, Sempronio y Pármeno. Situados junto a la mesa, Celestina indica a cada uno el lugar que debe ocupar cada, junto a su pareja sentimental.

> CELESTINA: Assentaos vosotros, mis hijos, que harto lugar ay para todos, a Dios gracias: tanto nos diessen del paraísso, quando allá vamos. Poneos en órden, cada vno cabe la suya; yo, que estoy sola, porné cabo mí este jarro e taça, que no es más mi vida de quanto con ello hablo. Después que me fuy haciendo vieja, no sé mejor oficio a la mesa, que escanciar.
>
> (*La Celestina*, II, IX: 28)

Volumen de voz alto de Celestina implícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a la información que da el autor sobre: a) el contexto situacional, la

casa de Celestina. Reina la alegría, todos ríen y hablan, por lo que Celestina tiene que elevar el volumen de su voz para ser oída por todos; b) el estado emocional de alegría y satisfacción de Celestina la lleva a utilizar un volumen de voz alto, ; c) la distancia que la separa de sus invitados no se corresponde con el volumen de voz que correspondería para este caso, según las investigaciones de Hall (1981).

Los recursos comunicativos utilizados por el autor para señalar el sonido paralingüístico de volumen de voz alto de Celestina son los siguientes:

a) *Alternantes silenciosos*, la profusión de signos ortográficos, especialmente el de la coma, comunica al lector las numerosas pausas momentáneas que hace Celestina en su intervención. Estos silencios son un mensaje en sí mismos, informan al lector del estado emocional de satisfacción de Celestina.

a) *Kinésica,* «Assentaos», «Poneos en órden, cada vno cabe la suya», movimientos corporales de los personajes en el acto de sentarse, movimientos kinésiscos alteradaptadores.

b) *Sonido objetoadaptador mediado objetualmento, implícito,* «porné cabo mí este jarro e taça», en el acto de Celestina de poner sobre la mesa el jarro y la taza y situarlos a junto a ella.

c) *Sonidos ambientales implícitos,* producidos por el ruido de las sillas, los cubiertos, y demás objetos, realizados inevitablemente por las cinco personas que comparten la alegría de una comida en común.

d) *Proxémica* implícita en el texto, la distancia entre los personajes que se sitúan alrededor de la mesa, «Poneos en órden, cada vno cabe la suya».

En este caso concreto, el estado emocional de satisfacción de Celestina y el ruido ambiental producido por todos los personajes presentes, ayudan al lector a identificar el volumen de voz elevado de Celestina.

V.2.1.2.4.2. *Manifestador de ira*

1) **Impl+ Tp+ Cm+ sVs+ CNV**

En un contexto interactivo social, Pármeno y Sempronio visitan a Celestina a primeras horas de la mañana. Los jóvenes criados exigen a la mujer el

pago convenido por su contribución en el negocio habido con Calisto para vencer la resistencia de Melibea. Celestina se niega a las peticiones de ambos y utiliza el ataque como mecanismo de defensa.

> CELESTINA: ¿Quién só yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la puterías? Calla tu lengua, no amengües mis canas, que soy vna uieja qual Dios me hizo, no peor que todas. Viuo de mi oficio, como cada qual oficial del suyo, muy limpiamente.
>
> (*La Celestina*, II, XII, 101)

Volumen de voz elevado de Celestina implícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a la información que da el autor sobre: a) La distancia habida entre Celestina y los dos criados; es una distancia personal, siguiendo a Hall (1981), sin embargo, el volumen de voz elevado de la mujer no se corresponde con la distancia; b) el contexto situacional, en casa de la mujer y en un ambiente de enfrentamiento con los dos jóvenes criados; c) el tema de la conversación, el dinero que exigen los dos criados, de acuerdo con lo pactado; d) las emociones de ira y miedo de Celestina; e) el contexto social y personal de Celestina, mujer de baja condición social y movida por la avaricia. Los recursos paralingüísticos que utiliza el autor para señalar el volumen de voz elevado de Celestina son los siguientes:

a) *Transcripción ortográfica de signo de interrogación*, «¿Quién só yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la puterías?», preguntas que no esperan respuesta y cuyo sonido paralingüístico es de agresividad, ira y miedo.

b) *Comentario verbal*, «Calla tu lengua»; el verbo en impertivo y el uso del término 'lengua' con sentido despectivo dan a toda su intervención un sonido paralingüístico de ira y desprecio hacia Sempronio.

c) *Signos verbales* estilíticos, «soy vna uieja qual Dios me hizo, no peor que todas»; el uso de un enunciado comparativo de igualdad es otro recurso utilizado por Celestina como mecanismo de defensa.

d) *Cronémica*, «no amengues mis canas» y «que soy vna uieja»; con ellos Celestina hace referencia al paso del tiempo, esgrimiendo su condición de mujer anciana como mecanismo de defensa ante los dos criados.

2) **Impl+ Tp+ sVs+ Cm**

En un contexto interactivo de amistad, en casa de Celestina, la mujer comparte el almuerzo con Sempronio, Pármeno, Elicia y Areúsa. En el transcurso de la conversación, Sempronio hace un comentario halagador para Melibea, lo que despierta los celos y la ira de Elicia.

> ELICIA: ¿De qué te ríes? ¡De mal cáncre sea comida essa boca desgraciada, enojosa!
> CELESTINA: No le respondas, hijo; si no, nunca acabarémos. Entendamos en lo que haze a nuestro caso. Dezidme, ¿cómo quedó Calisto? ¿Cómo lo dexastes? ¿Como os pudistes entramos descabullir dél?
> (*La Celestina*, II, IX: 35-36)

Volumen de voz alto de Elicia implícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a la información que da el autor sobre: a) La distancia que separa a Elicia del resto de los comensales no se corresponde con el volumen de voz alto empleado (Hall, 1981); b) la ira y los celos que embargan a la joven; c) la baja condición social de la joven. Los recursos utilizados por el autor para señalar el sonido paralingüístico de volumen de voz alto de Elicia son los siguientes:

a) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación*, «¿De qué te ríes?»; pregunta que no espera respuesta, sonido paralingüístico complejo, de ira y agresividad.

b) *Signo verbal* morfológico «ríes»; diferenciador paralingüístico; influye en el comportamiento agresivo de Elicia.

c) *Transcripción ortográficas de signos de exclamación*, «¡De mal cáncre sea comida essa boca desgraciada, enojosa!»; señalan la vehemencia de Elicia, sonidos paralingüísticos de ira emitidos con un volumen de voz elevado.

d) *Comentario verbal* de Elicia, «¡De mal cáncre sea comida essa boca desgraciada, enojosa!»; usado con un valor metafórico, manifestador de ira.

3) **Impl+ Tp+ sVs+ Cm+ CNV**

Este caso en el mismo contexto situacional que el anterior. En casa de Celestina, la mujer comparte el almuerzo con Sempronio, Pármeno, Elicia y

Areúsa. En el transcurso de la conversación, Sempronio hace un comentario halagador para Melibea, lo que despierta los celos y la ira de Elicia.

> ELICIA: ¡Assí! ¡Para asentar a comer, muy diligente! ¡A mesa puesta con tus manos lauadas e poca vergüença!
> SEMPRONIO: Después reñiremos; comamos agora. Assiéntate, madre Celestina, tú primero.
>
> (*La Celestina*, II, IX: 27).

Volumen de voz elevado implícito de Elicia. Lo interpretamos atendiendo a la información que da el autor sobre: a) La distancia que separa a Elicia de Sempronio no se corresponde con el volumen de voz utilizado por la joven, atendiendo a las investigaciones de Hall (1981); b) el tema de la conversación, los elogios que ha hecho Sempronio sobre Melibea han despertado los celos y la ira de Elicia; c) el contexto social y personal de Elicia, muchacha de condición social baja y prostituta. Los recursos comunicativos utilizados por el autor para señalar el sonido paralingüístico del volumen de voz elevado de Elicia son los siguientes:

a) *Transcripción ortográfica* de *signos de exclamación,* señalan la vehemencia y la ira de Elicia.

b) *Signos verbales omitidos*, «Para asentar a comer, muy diligente»; omisión del signo verbal morfológico «eres»; la ira lleva a Elicia a hablar con rapidez, omitiendo parte del discurso.

c) *Comentario verbal* de Sempronio, «Después reñiremos, comamos ahora», informa al lector de que Elicia ha utilizado un volumen de voz elevado cuyo sonido paralingüístico es de ira.

d) *Signos verbal* morfológico «reñiremos» –verbo–, informa al lector de que el volumen de voz y la actitud de Elicia se corresponden con manifestaciones de ira.

e) *Kinésica*, movimientos corporales implícitos de Elicia; la ira va acompañada de movimientos corporales que se inician en el rostro –ceño fruncido, rostro tenso–, movimientos de manos y de todo el cuerpo en general.

En cuanto a la intervención de Sempronio, nuestra libertad interpretativa nos lleva a afirmar que habla con un volumen de voz moderado, que contrasta con la ira de Elicia.

4) **Impl+ sVs+Cmv**

En esta ocasión, vamos a comentar el volumen de voz de Melibea y el de Celestina, en su última intervención. El volumen de voz de Celestina y de Lucrecia, en la interacción de ambas, ya ha sido comentado en el Apartado V.2.1.2.2. Volumen de voz bajo en este mismo capítulo. Hemos considerado pertinente presentar la intervención completa, poniendo entre corchetes y dejando un espacio entre la parte de la interacción que ya hemos comentado y la que vamos a comentar ahora.

En contexto interactivo en casa de Melibea, la joven se siente molesta por el aparte que han tenido Lucrecia y Celestina.

> [CELESTINA: ¡Hija Lucrecia! ¡Ce! Yrás á casa é darte he vna lexía, con que pares esos cavellos más que el oro. No lo digas a tu señora. E avn darte he vnos poluos para quitarte esse olor de la boca, que te huele vn poco, que en el reyno no lo sabe fazer otra sino yo é no ay cosa que peor en la muger parezca.
> LUCRECIA: ¡O! Dios te dé buena vejez, que mas necessidad tenía de todo esso que de comer.
> CELESTINA: ¿Pues porque murmuras contra mí, loquilla? Calla, que no sabe si me aurás menester en cosa de mas importancia. No prouoques á yra á tu señora, mas de lo que ella ha estado. Déxame yr en paz.]
>
> MELIBEA: ¿Qué le dizes, madre?
> CELESTINA: Señora, acá nos entendemos.
> MELIBEA: Dímelo, que me enojo, quando yo presente se habla cosa de que no aya parte.
>
> (*La Celestina,* I, IV: 190-191)

Volumen de voz elevado implícito de Melibea. Lo interpretamos atendiendo a la información que da el autor sobre: a) La distancia que separa a Melibea de Celestina y de Lucrecia no se corresponde con el volumen de voz alto utilizado por la joven señora, atendiendo a las investigaciones de Hall (1981); b) el contexto social y personal de Melibea no le permite aceptar que dos personas de condición social inferior a ella utilicen un volumen de voz bajo para impedir que ella forme pare de la interacción; c) el estado emocional de ira de Melibea. Los

recursos comunicativos utilizados por el autor para señalar el sonido paralingüístico del volumen de voz elevado de Melibea son los siguientes:

a) *Signos verbales* «dizes», «dímelo» y «habla» –verbos de discurso, en el segundo caso, «dímelo», lleva un pronombre enclítico.

b) *Comentario verbal,* «Dímelo, que me enojo…»; Melibea reconoce su ira, que manifiesta a través del volumen de voz alto.

V.2.1.2.4.3. *Efecto llamada*

En *La Celestina,* los personajes utilizan un volumen de voz elevado para comunicarse cuando no comparten la misma estancia de la casa, el mismo piso o uno de ellos está en la calle y el otro en el interior de la vivienda.

1) **Impl+ Tp+ Al+ CNV**

En un contexto situacional de intimidad, Areúsa está sola en su habitación y se dispone a prepararse para dormir. Llegan a la casa Celestina y Pármeno. Ya en el interior, Pármeno espera en la planta baja y Celestina sube a la habitación de la joven. Areúsa se alarma y pide a la persona visitante que se identifique.

AREÚSA: ¿Quién anda ay? ¿Quién sube á tal hora en mí cámara?
(*La Celestina,* I, VII: 247)

Volumen de voz elevado de Areúsa implícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a la información que da el autor sobre: a) la distancia que separa a Areúsa de los recién llegados a su casa y que, siguiendo a Hall (1981), consideramos es una *distancia pública*, entre 3,5 y 9 m; b) el contexto situacional, que nos indica que Areúsa se encuentra en el piso superior de la vivienda; el estado emocional de alarma y sorpresa de Areúsa, al desconocer la identidad del personaje recién llegado. Los recursos utilizados por el autor para señalar el sonido paralingüístico de volumen de voz alto de Areúsa son los siguientes:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos,* «¿Quién anda ay?» y «¿Quién sube?»; su sonido paralingüístico es de pregunta que espera respuesta.

b) *Alternante paralingüístico silencioso,* representado gráficamente por el signo ortográfico de interrogación final. Esta pausa final tiene valor comunicativo, espera que el personaje que sube la escalera se identifique.

c) *Proxémica,* «¿Quién anda ay?» y «¿Quién sube?»; referencia a la distancia espacial, que se está acortando, entre los personajes.

d) *Cronémica,* «¿Quién sube a tal hora?»; horario imprevisto de visitas, ruptura de un comportamiento cultural.

e) *Kinésica,* sonido objetoadaptador producido por el roce de los zapatos del personaje que sube la escalera sobre la superficie de la escalera.

2) **Impl+ sVs+ Al**

En el mismo contexto situacional del caso anterior, Celestina, que era la persona que subía las escaleras, ya en el dormitorio de Areúsa, llama a Pármeno para que suba.

CELESTINA: Sube, hijo Pármeno. (*La Celestina,* I, VII, 256)

Volumen de voz elevado de Celestina implícito en el texto.[5] Lo identificamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signo verbal* morfológico, «Sube», –verbo en imperativo–; su sonido paralingüístico es el propio de una orden que no admite dilaciones.

b) *Alternantes paralingüísticos silenciosos,* representados gráficamente por los signos ortográficos. El valor comunicativo del primero es la pausa previa al tratamiento afectivo que da a Pármeno; el valor comunicativo del segundo, más largo, espera como respuesta el cumplimiento de la orden.

3) **Impl+Tp+sVs+Cmv+ CNV**

En un contexto interactivo de falsa amistad, Sempronio y Pármeno llegan a casa de Celestina. Es la hora del almuerzo. Elicia y Areúsa también están en la casa. Con un volumen de voz elevado, entre bromas, Celestina avisa a las dos jóvenes de la llegada de sus respectivos amantes.

[5] Para la identificación del volumen de voz elevado de Celestina nos remitimos a lo expresado en el ejemplo anterior, por ser de aplicación los mismos criterios.

> CELESTINA: ¡Mochachas! ¡mochachas! ¡bouas! Andad acá baxo, presto, que están aquí dos hombres que me quieren forçar.
> (*La Celestina*, II, IX, 27)

Volumen de voz elevado de Celestina implícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a la información que da el autor: a) el contexto situacional informa al lector de que Elicia y Areúsa no están en el mismo espacio físico que Celestina, sino en el piso superior; b) la distancia informa de la necesidad de hablar con un volumen de voz elevado; el estado emocional de alegría de Celestina. Los recursos comunicativos utilizados por el autor para señalar el volumen de elevado de Celestina son los siguientes:

a) *Transcripción ortográfica de signos exclamativos,* «¡Mochachas!», «¡mochachas!» cuyo sonido paralingüístico es de vehemencia y volumen de voz elevado para llamar a las dos jóvenes.

b) *Signos verbales* morfológicos, «Mochachas» –sustantivo repetido dos veces– y «bovas», el sonido paralingüístico es de vehemencia y alegría;

c) *Comentario verbal,* «que están aquí dos hombres que me quieren forçar», sonido paralingüístico de voz fingida, de broma.

d) *Proxémica,* Andad acá baxo; distancia que separa a los personajes.

e) *Cronémica,* «presto» –adverbio– deprisa, acortamiento del tiempo.

V.2.1.2.5. Volumen de voz muy elevado

V.2.1.2.5.1. *Efecto llamada*

1) **Impl+ Tp+ CNV**

En un contexto situacional de intimidad, Pleberio y Alisa, padres de Melibea, reposan en su dormitorio. Mientras duermen, un ruido externo, que parece llegar de las habitaciones de Melibea, despierta a Pleberio. Primero Alisa y después su esposo, elevan el volumen de su voz para llamar a su hija, que está a muchos metros de distancia. Melibea les responde desde su habitación.

> PLEBERIO: Señora muger, ¿duermes?
> ALISA: Señor, no.
> PLEBERIO: ¿No oyes bullicio en el retraimiento de tu hija?

> ALISA: Si oyo. ¡Melibea! ¡Melibea!
> PLEBERIO: No te oye; yo la llamaré más rezio. ¡Hija mía Melibea!
> MELIBEA: ¡Señor!
>
> (*La Celestina,* II, XII, 92)

En este apartado señalamos el volumen de voz muy elevado de los padres de Melibea y la respuesta de la joven. Para mayor claridad, hemos fraccionado el texto, limitándonos a transcribir la parte de texto que consideramos ha sido emitido con un volumen de voz muy elevado.[6]

> ALISA: [...] ¡Melibea! ¡Melibea!
> PLEBERIO: [...] yo la llamaré más rezio. ¡Hija mía Melibea!
> MELIBEA: ¡Señor!
>
> (*La Celestina,* II, XII, 92)

Volumen de voz muy elevado implícito, emitido por los tres personajes que participan en la interacción. Lo interpretamos atendiendo a la información dada por el autor:

a) *Trancripción ortográficos de signos de exclamación,* «¡Melibea! ¡Melibea!», «¡Hija mía Melibea!» y «¡Señor!», dotan de sonido paralingüístico de vehemencia al volumen de voz muy elevado utilizado por los tres personajes.

b) *Cualidades primarias de la voz;* con un comentario verbal, «yo llamaré más recio», el autor hace referencia al timbre de voz del hombre, «más recio», en función del sexo del personaje.

c) *Proxémica implícita*, la distancia que separa la habitación de Melibea de la de sus padres excede los metros señalados por Hall (1981) como distancia pública (de 3,5 a 9 m.). Esto hecho nos da la certeza de que el volumen de voz utilizado por los tres personajes es muy elevado.

2) **Impl+ Tp+ sVs+ CNV**

En un contexto interactivo familiar, en casa de Celestina, la mujer llama a Elicia, que está en otra habitación de la casa, para que acuda en su ayuda. La

[6] La parte de este texto, en la que Alisa y Sempronio han hablado con un volumen de voz muy bajo, la hemos comentado en este mismo capítulo, en el Apartado V.1.2.1. dedicado al *Volumen de voz muy bajo*. Nos remitimos al mismo para un análisis conjunto de la interacción.

mujer está indignada con la presencia de Pármeno y Sempronio que, de forma violenta, le exigen cumpla con el compromiso contraído con ellos y les dé parte del dinero que le ha entregado Calisto por mediar en sus amores con Melibea.

> CELESTINA: ¡Elicia! ¡Elicia! Leuántate dessa cama, daca mi manto presto, que por los sanctos de Dios para aquella justicia me vaya bramando como vna loca.
>
> (*La Celestina,* II, XII, 102-103)

Volumen de voz muy elevado de Celestina. Lo interpretamos atendiendo a la siguiente información dada por el autor: a)El contexto situacional y la lectura de actos anteriores, informan al lector de que la casa de Celestina consta de dos plantas y que la habitación de la joven está en el piso superior[7]. b) La distancia que separa a Celestina de Elicia se corresponde con la distancia pública, entre 3,5 y 9m., siguiendo las investigaciones de Hall (1981). c) El estado emocional de ira y miedo de Celestina. Identificamos el volumen de voz muy elevado de Celestina a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción de signos ortográficos de exclamación*, «¡Elicia! ¡Elicia!», sonido paralingüístico de vehemencia unido al volumen de voz muy elevado de Celestina, motivado por la distancia que la separa de la joven y la ira que siente.

b) *Signo verbal* morfológico, «bramando», su significado informa al lector del sonido paralingüístico de volumen de voz muy alto.

c) *Kinésica,* «Lévantate dessa cama», movimiento objetoadaptador que puede, a su vez, evocar sonidos objetoadatadores producidos por el acto de levantarse de la cama.

b) *Proxémica,* «dacá mi manto», evoca los movimientos de desplazamiento de Elicia hacia el lugar donde está Celestina.

c) *Cronémica*, «presto»; contribuye a dotar a la escena de celeridad y dramatismo.

[7] Nos remitimos a la escena en que, de forma inoportuna e inesperada, llega Sempronio a casa de Celestina. La mujer lo ve venir de lejos y avisa a Elicia, que está en el piso alto en compañía de Crito, otro de sus amantes. En la intervención Sempronio pregunta por la identidad de la persona que está en el piso alto de la casa. (*La Celestina,* I, I, 60-62).

3) **Impl+Tp+ Al+ CNV**

En un contexto interactivo familiar, con fingida alegría, Celestina avisa a Elicia de la llegada de Sempronio. Momentos antes, al ver cómo se acercaba el joven a la casa, las dos mujeres, con gran precipitación, escondieron a Crito, otro de los amantes de Elicia, en el compartimento de las escobas.

CELESTINA: ¡Elicia! ¡Elicia! ¡Cátale aquí!
(*La Celestina*, I, I, 61)

Volumen de voz muy elevado de Celestina implícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a la siguiente información, dada por el autor: a) el contexto situacional, la casa de Celestina tiene dos plantas y Elicia está en el piso superior. b) La distancia que separa a Elicia de Celestina es oscila entre 3,5m y 9m.; *distancia pública*, en términos de Hall (1981). c) el estado emocional de ansiedad de Celestina, con Crito escondido en la cámara de las escobas. Identificamos el volumen de voz muy elevado de Celestina a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Trancripción de signos ortográficos de exclamación*, «¡Elicia!» «¡Elicia!» y «¡Cátale aquí!»; sonido paralingüístico manifestador de un *complejo emocional* (Gaya, 2005).[8] Celestina manifiesta sorpresa y alegría falsas, la emoción que siente realmente es la ansiedad, producida por la presencia inesperada e inoportuna de Sempronio.

b) *Alternantes paralingüísticos silenciosos implícitos*, coincidiendo cada uno con el final de los enunciados emitidos. Estos alternantes marcan paralingüísticamente la vehemencia y la sorpresa de Celestina.

c) *Kinésica* implícita; el lector puede imaginar la riqueza expresiva de Celestina, la tensión y movimiento de todos los músculos de su rostro, el entrecejo, el movimiento de sus manos y los movimientos de todo su cuerpo.

[8] Gaya (2005) define el *complejo emocional* como la confluencia de varias emociones en el estado emocional de una persona o personaje literario.

4) **Impl+ sVs+ Cm+ Al+ CNV**

En un contexto situacional familiar, Pleberio habla a su hija Melibea que está situada en lo alto de una torre.

> PLEBERIO: Hija mía Melibea, ¿qué haces sola? ¿Qué es tu voluntad dezirme? ¿Quieres que suba allá?
>
> (*La Celestina*, II, XX, 194)

Volumen de voz muy elevado. El contexto situacional comunica al lector que Melibea se halla en lo alto de una torre y que su padre le habla desde abajo. Interpretamos el volumen de voz muy elevado de Pleberio a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «suba» –verbo– y «allá» –adverbio–;

b) *Comentario verbal*, «¿Quieres que suba allá?», informa al lector que, para emitir este mensaje, con un sonido paralingüístico de pregunta que espera respuesta, Pleberio ha tenido que elevar considerablemente el volumen de su voz para poder ser oído por su hija.

c) *Alternantes reguladores* de las emisiones paralingüísticas; la primera pausa, pese a estar señalada por el signo ortográfico de la coma, es una pausa larga pues marca el inicio de una pregunta que espera respuesta, «Hija mía Melibea, ¿qué haces sola?»; las pausas que coinciden con el signo de cierre de la interrogación son pausas largas.

d) *Kinésica*, gesto de Pleberio*;* El hecho de que Melibea esté situada en lo alto de una torre obliga a Pleberio a adoptar una posición forzada de su cabeza, con el rostro mirando hacia arriba y la parte posterior de su cabeza totalmente recostada hacia atrás; la rigidez de su cuello en esta postura y la obligación de hablar con volumen de voy muy elevado, para ser oído por su hija, traen como consecuencia que los sonidos paralingüísticos de su intervención sean forzados y emitidos con más lentitud de lo habitual.

d) *Proxémica,* «suba allá»; referencia a la distancia que separa a Pleberio de su hija.

V.2.1.2.5.2. ***Manifestador emocional***

1) **Expl+ sVs+ Cm+ CNV**

En un contexto situacional en casa de Celestina, la mujer increpa duramente a Pármeno y Sempronio, que se han presentado en su casa para exigirle la parte de los beneficios que les corresponde por haber mediado en los amores de Calisto y Melibea. Ambos criados acusan a Celestina de haber incumplido el trato que hizo con ellos.

> CELESTINA: ¿Qué tercia parte? Vete con Dios de mi casa tú. E essotro no dé vozes, no allegue la vezindad. No me hagays salir de seso. No querays que salgan a la plaza las cosas de Calisto e vuestras.
> SEMPRONIO: Da bozes o gritos, que tú complirás lo que prometiste o complirán oy tus días.
>
> (*La Celestina*, II, XII, 103-104)

Volumen de voz muy elevado de Celestina explícito en el texto. Lo interpretamos atendiendo a la siguiente información, dada por el autor: a) El contexto situacional informa al lector de que la distancia que separa a Celestina de Sempronio es una distancia personal, siguiendo a Hall (1981); b) el tema de la conversación, exigencias de Pármeno y Sempronio, para que Celestina les entregue el dinero convenido; c) el estado emocional de Celestina –ira y miedo– llevan a la mujer a alzar la voz considerablemente. Para señalar el volumen de voz muy alto de Celestina, el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales*, «vozes», «bozes», «gritos» –sustantivos–; sonidos paralingüísticos indicadores del volumen de voz muy alto de los participantes en la interacción.

b) *Comentarios verbales,* «E essotro no dé vozes», «Da bozes o gritos»; comunican los sonidos paralingüísticos del volumen de voz muy alto de Pármeno y de Celestina.

c) *Proxémica,* «Vete», «no allegue la vezindad»; movimientos y desplazamientos.

d) *Cronémica*, «oy»; referencia al día con sentido trágico, posible muerte de Celestina.

2)**Expl+sVs+ Tp+ Al+ CNV**

Pleberio retorna a su dormitorio, destrozado por la trágica muerte de su hija Melibea. Alisa, su esposa, lo recibe alarmada.

> ALISA: ¿Qué es esto, señor Pleberio? ¿Por qué son tus fuertes alaridos? [...] agora oyendo tus gemidos, tus vozes tan altas [...] ¿Por qué maldices tu honrrada vegez? ¿Por qué pides la muerte? ¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué hieres tu honrrada cara? ¿Es algún mal de Melibea? Por Dios, que me lo digas, porque sin ella pena, no quiero yo viuir.
> (*La Celestina,* II, XII, 200-201).

En este caso analizamos el volumen de voz muy elevado de Pleberio, explícito en el texto. Para señalar su volumen de voz muy elevado, el autor se apoya en el comentario verbal de Alisa, que recoge los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales*, «alaridos», «gemidos», «vozes» –sustantivos–; «maldices»; recursos morfológicos que llevan aparejados sonidos paralingüísticos emitidos con un volumen de voz muy elevado.

b) *Recursos sintácticos;* «tus fuertes alaridos», «oyendo tus gemidos», «tus voces tan altas», «pides la muerte»; sonidos paralingüísticos de volumen de voz muy alto como respuesta a la manifestación de dolor.

c) *Transcripción ortográfica de signos interrogación,* señalan el sonido paralingüístico de pregunta que espera respuesta, «¿Qué es esto, señor Pleberio?», «¿Por qué son tus fuertes alaridos?» «¿Por qué maldices tu honrrada vegez?», «¿Por qué pides la muerte?», «¿Por qué arrancas tus blancos cabellos?», «¿Por qué hieres tu honrrada cara?» y «¿Es algún mal de Melibea?»; el autor utiliza esta técnica de escritura para señalar los sonidos paralingüísticos emitidos por Pleberio y su comportamiento kinésico, manifestadores emocionales del desgarramiento de Pleberio, justificativos de los sonidos paralingüísticos de dolor.

d) *Alternantes paralingüísticos reguladores del silencio,* entre cada una de las preguntas emitidas por Alisa.

d) *Kinésica,* «¿Por qué arrancas tus blancos cabellos?» y «¿Por qué hieres tu honrrada cara?»; movimientos kinésicos autoadaptadores cuyo sentido es trasmitir al lector el dolor moral de Pleberio.

c) *Cronémica,* «agora»; situación temporal de los hechos.

3) **Impl+ Tp+ sVs+Al+ CNV**

Celestina está en su casa. Duerme. Llaman a la puerta. Al reconocer el timbre de la voz de Pármeno y de Sempronio, la mujer abre la puerta. Los tres discuten y los dos jóvenes agreden físicamente a la mujer.

> CELESTINA: ¡Justicia! ¡justicia! ¡señores vezinos! ¡Justicia! ¡que me matan en mi casa estos rufianes!
>
> (*La Celestina,* II, XII, 103-104).

Volumen de voz muy elevado de Celestina. Lo interpretamos atendiendo a la siguiente información del autor: a) Contexto situacional, Celestina está en su casa y trata de defenderse de las agresiones físicas de Pármeno y Sempronio; b) manifestación emocional de Celestina, de ira y miedo; c) distancia que la separa de sus vecinos, a los que pide ayuda.

Para señalar el sonido paralingüístico d volumen de voz muy elevado de Celestina, el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* durante toda la intervención de Celestina; informa al lector de la vehemencia de la mujer en su demanda de auxilio.

b) *Signos verbales* morfológicos, «¡Justicia!», repetido tres veces, con significado de petición de auxilio, lo que transmite al lector la vehemencia y desesperación de Celestina;

b) *Recurso verbal sintáctico,* «señores vezinos»; manifestador del volumen de voz muy alto, para que el sonido trascienda fuera de la casa.

c) *Alternantes paralingüísticos* reguladores del silencio, entre las peticiones de ayuda de Celestina. Con ellos el autor quiere manifestar la agonía, ansiedad y miedo de la mujer.

c) *Kinésica*, «¡que me matan»; movimientos kinésicos de Celestina, movimientos alteradaptadores de los dos criados, golpeando a Celestina, sonidos paralingüísticos objetoadaptadores, sonidos objetoadaptadores mediados objetualmente y sonidos ambientales de alto poder comunicativo, producidos en el trasiego de la pelea.

d) *Proxémica*, «en mi casa»; distancia que separa a la mujer de sus asaltantes y que contribuye al dramatismo de la situación.

V.2.1.2.6. Variación del volumen de voz

En la vida real, las personas no utilizan el mismo volumen de voz durante todo un proceso comunicativo. Tampoco en la literatura ocurre así. Como ya hemos señalado, la literatura da al escritor la oportunidad de presentar sus aportaciones con gran verosimilitud, es decir, presentando como reales situaciones salidas de su pluma e imaginación.

En *La Celestina*, encontramos numerosos casos en los que el personaje que habla modifica el volumen de voz en una misma intervención, atendiendo a la distancia que lo separa de los otros personajes, al tema de conversación y a la evolución emocional del personaje que habla.

1) *De volumen de voz moderado a volumen de voz muy elevado*[9]

En el contexto de la obra, Celestina recibe la visita de Sempronio. Habla al joven criado con un volumen de voz moderado dando a sus palabras un sonido paralingüístico de falsa alegría y falsa sorpresa. Seguidamente, utiliza un volumen de voz muy elevado par hablar con Elicia, que está en el piso superior, con un sonido paralingüístico de falsa alegría y falsa sorpresa.

> CELESTINA: ¡Fijo mío! ¡rey mío! turbado me has, No te puedo fablar. Torna é dame otro abraço. ¿E tres días podiste esar sin vernos? ¡Elicia! ¡Elicia! ¡Cátale aquí! (*La Celestina*, I, I, 61)

[9] Nos remitiremos al análisis del caso presentado en este capítulo en el apartado III.5. *Volumen de voz muy elevado;* III.5.1 *Efecto llamada*,3).

2) *De volumen de voz moderado a volumen muy elevado y, seguidamente, a volumen elevado*

Celestina se dispone a salir de su casa, acompañada de Sempronio, para ir a visitar a Calisto. En un proceso de despedida, la mujer utiliza tres tipos de volumen de voz diferentes, cada uno de ellos con un sonido parlingüístico diferente.

> CELESTINA: Vamos. Elicia, quédate adios, cierra la puerta. ¡Adiós paredes!
>
> (*La Celestina*, I, I, 64)

a) Utiliza un volumen de voz moderado para dirigirse a Sempronio, «Vamos».

b) Seguidamente, utiliza un volumen de voz muy elevado para despedirse de Elisa y darle instrucciones para el cierre de la casa «Elicia, quédate adios, cierra la puerta».

c) Finalmente utiliza un volumen de voz alto para dirigirse a las paredes de la casa emplea «¡Adiós, paredes!»

3) *Volumen de voz moderado, volumen elevado*

Caso A)

Sempronio ha sido invitado a comer a casa de Celestina, en compañía de Pármeno, Elicia y Areúsa. En un momento dado, la conversación se centra en Melibea y Sempronio hace una valoración de ella que despierta los celos y la ira de Elicia. Sempronio trata de apaciguar la ira de la joven.

> SEMPRONIO: Después reñiremos; comamos agora. Assiéntate madre Celestina, tú primero. (*La Celestina*, II, IX, 27)

a) Sempronio utiliza un volumen de voz moderado para dirigirse a Elicia, «Después reñiremos, comamos ahora».

b) Seguidamente eleva el volumen de su voz par hablar con Celestina: «Assiéntate madre Celestina, tú primero».

Caso B)

Celestina visita a Melibea en su casa. La mujer está segura de sí misma, sabe que Melibea está hechizada; que el conjuro a Plutón y la magia efectuada con el cinturón de la joven han surtido efecto. A solas con ella, Celestina le confiesa que Calisto arde de amor por ella. Al oír el nombre del joven, Melibea se desmaya. Celestina utiliza un volumen de voz moderado para tratar de reanimarla, luego, alarmada, llama a Lucrecia con un volumen de voz elevado.

> CELESTINA: Señora mía Melibea, ángel mío, ¿qué has sentido? ¿Qué es de tu habla graciosa? ¿Qué es de tu color alegre? Abre tus claros ojos. ¡Lucrecia! ¡Lucrecia! ¡entra presto acá! verás amortecida a tu señora entre mis manos. Baxa presto vn jarro de agua. (*La Celestina,* II, X, 60)

a) Celestina utiliza un volumen de voz moderado para dirigirse a Melibea, Elicia, «Señora mía Melibea, ángel mío, ¿qué has sentido? ¿Qué es de tu habla graciosa? ¿Qué es de tu color alegre? Abre tus claros ojos.»

b) Seguidamente utiliza un volumen de vos elevado, con sonido un paralingüístico de alarma, para llamar a Lucrecia que está en otra habitación de la casa.

4) *Volumen de voz bajo, volumen elevado*

Sempronio pide a Pármeno que guarde silencio, pues están ante la casa de Celestina y justo al lado de la ventana de su dormitorio. A continuación, Sempronio utiliza un volumen de voz elevado para despertar a la mujer y pedirle que les abra.

> SERMPRONIO: ¡Ce! ¡ce! Calla, que duerme cabo esta ventanilla. Tha, tha, señora Celestina, ábrenos.
>
> (*La Celestina,* II, XII, 95)

a) Sempronio habla a Pármeno con un volumen de voz bajo, pidiéndole que guarde silencio para no despertar a Celestina.

b) Después de tocar en la puerta, «Tha, tha», Sempronio eleva el volumen de su voz para hablar a Celestina, que está en el interior de la casa, «señora Celestina, ábrenos.»

V.2.1.2.7. CONCLUSIONES

En *La Celestina*, el volumen de voz utilizado por los personajes no siempre se corresponde con la distancia que los separa, señaladas en las investigaciones de Hall en relación a la proxémica. Las emociones guardan una estrecha relación con el volumen de voz utilizado por el personaje. Un personaje dominado por la ira, la sorpresa o la alegría, eleva considerablemente el volumen de su voz, independientemente de la distancia o proximidad de su interlocutor.

En *La Celestina*, el lector descubre el volumen de voz de los personajes atendiendo: a) a la distancia que los separa; b) a las emociones y sentimientos que sienten; c) a los intereses que tienen; d) al contexto en que se desarrolla la acción; e) al tema de conversación; f) a la cultura personal de los personajes y g) a las normas sociales.

Para señalar el volumen de voz de los personajes, el autor hace uso de los siguientes recursos: Implícitos, Explícitos, Signos verbales, Comentarios verbales, Transcripciones paralingüísticas y Comunicación no verbal –kinésica, proxémica y cronémica–.

El volumen de voz utilizado por los personajes es un recurso en manos del autor para la caracterización de sus personajes.

V.2.1.3. TEMPO

PÁRMENO: *¿Rehinchays, don cauallo? ¿No basta vn celoso en casa?¿O barruntás a Melibea?* (*La Celestina,* I, II: 124)

El tempo es la velocidad que emplea la persona en la emisión de su mensaje. En *La Celestina,* dado que la obra es un texto teatral carente de acotaciones, el lector puede interpretar el tempo o velocidad que emplea el personaje en la emisión sucesiva de palabras y frases a través de los mecanismos de escritura del autor: *Explícitos, Implícitos, Alternantes, Signos verbales, Comentarios verbales y Comunicación no verbal.*

Los alternantes silenciosos marcadores del lenguaje –signos ortográficos de puntuación–, la mayor o menor profusión de enunciados interrogativos y exclamativos, los signos verbales –verbos y adverbios con significados relacionados con la velocidad– y los comentarios verbales que hacen referencia a las emociones –sentidas o falsas– de los personajes son los recursos que tenemos a nuestra disposición para señalar el tempo de emisión de las intervenciones de los personajes. Estas intervenciones de los personajes aparecen en el texto en su interacción con otros personajes, en forma de monólogos o como reproducción de su pensamiento.

Escala del tempo: muy rápido, rápido, normal, lento, muy lento.

V.2.1.3.1. Tempo muy rápido

1) **Impl+ Tp+ Al +sVs**

Celestina se muestra falsamente sorprendida ante Pármeno, queriendo dar a entender al joven que no lo ha reconocido. Ella lo conoció de niño y ahora es ya un hombre.

CELESTINA: ¡Jesú, Jesú, Jesú! ¿E tú eres Pármeno, hijo de la Claudina? (*La Celestina,* I, I: 98).

Tempo muy rápido implícito en el texto. En la intervención de Celestina distinguimos dos partes, en relación al tiempo empleado para su emisión. En la primera parte, «¡Jesú, Jesú, Jesú!», Celestina utiliza un tempo muy rápido, que el autor representa a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación;* indican la sorpresa de Celestina, que manifiesta con vehemencia.

b) *Alternantes silenciosos,* que en la jerarquía de silencios indica que la pausa interna del mensaje es muy breve, pues está regulada por una coma.

c) *Signos verbales,* «¡Jesú, Jesú, Jesú!», el mismo signo verbal repetido tres veces, manifestador emocional de sorpresa.

Los términos encerrados entre los signos de exclamación son emitidos en un tiempo muy rápido, como así lo señalan las pausas breves que los separan. Con ello se pone de manifiesto la sorpresa de Celestina.

En la segunda parte de la intervención de Celestina, «¿E tú eres Pármeno, hijo de la Claudina?» siendo el tempo de emisión muy rápido, podemos señalar una gradación de la rapidez, atendiendo a los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* pregunta que no espera respuesta, su sonido paralingüístico indica satisfacción y sorpresa.

b) *Alternantes silenciosos* que en la jerarquía de silencios indica que la pausa entre los comentarios verbales de Celestina es muy breve, pues están señaladas con el signo ortográfico de la coma.

c) *Comentario verbal,* «¿E tú eres Pármeno, hijo de la Claudina?», la longitud de cada una de las dos partes del enunciado, separadas por el signo

ortográfico de la coma, condicionan el tempo de emisión, ahora mayor, al ser mayor la longitud del comentario verbal.

2) **Impl+Tp+ Al+ sVs+Cm**

Las manifestaciones realizadas por Celestina, en presencia de Lucrecia, despiertan la ira y el rechazo de Melibea.

> MELIBEA: ¡Jesú, Jesú! ¡Quitámela, Lucrecia, de delante, que me fino, que no me ha dexado gota de sangre en el cuerpo! (*La Celestina*, I, IV: 178).

Tempo muy rápido implícito en el texto. En la intervención de Melibea distinguimos dos partes, en relación al tiempo empleado para su emisión. En la primera parte, «¡Jesú, Jesú!», Melibea utiliza un tempo muy rápido, que el autor representa a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación;* indican la ira de Melibea, que manifiesta con vehemencia su rechazo hacia Celestina.

b) *Alternantes silenciosos* que en la jerarquía de silencios indica que la pausa interna del mensaje es muy breve, pues está regulada por una coma.

c) *Signos verbales,* «¡Jesú, Jesú!», el mismo signo verbal repetido dos veces. Los términos encerrados entre los signos de exclamación son emitidos en un tiempo muy rápido, como así lo señala la pausa breve que los separa.

En la segunda parte de la intervención de Melibea, señalamos tempo muy rápido en su emisión, atendiendo a los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* manifiestan la ira de Melibea y el rechazo a Celestina.

b) *Alternantes silenciosos* que en la jerarquía de silencios indica que la pausa entre los signos verbales de Celestina es muy breve, pues están señaladas con el signo ortográfico de la coma.

c) *Comentario verbal,* «que me ha dejado sin gota de sangre en el cuerpo»; a pesar de su longitud, el valor semántico del mismo, manifestación de ira, apoya el tempo muy rápido de su emisión.

d) Signos verbales, «Quítamela» –verbo con dos pronombres enclíticos– y «de delante» –locución adverbial– manifestadores de la ira y rechazo de Melibea. Su presencia justifica la velocidad de emisión del enunciado.

3) **Impl+ Tp+ Al+ sVs+ CNV**

Este caso presenta una situación caracterizada por la velocidad en el parlamento de los dos personajes. Comentamos aquellas intervenciones que consideramos se han realizado en un tempo muy rápido.

En un contexto interactivo en casa de Celestina, Elicia está en compañía de Crito, otro de sus amantes, cuando Celestina ve cómo se acerca Sempronio. Con gran apremio, la mujer ordena a su pupila que esconda a Crito, antes de que entre Sempronio.

> CELESTINA: ¡Albricias! ¡albricias! Elicia. ¡Sempronio! ¡Sempronio!
> ELICIA: ¡Ce! ¡ce! ¡ce!
> CELESTINA: ¿Por qué'
> ELICIA: Porque está aquí Crito.
> CELESTINA: ¡Mételo en la camarilla de las escobas! ¡Presto! Dile que viene tu primo é mi familiar.
>
> (*La Celestina,* I, I: 60)

Tempo muy rápido implícito en toda la interacción.

A.- *Primera intervención de Celestina:*

«¡Albricias! ¡albricias! Elicia. ¡Sempronio! ¡Sempronio!»

En esta primera intervención de Celestina distinguimos tres partes. Siendo la segunda la más breve. Las tres partes son emitidas en tempo muy rápido. Para su decodificación, el autor se apoya en los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* indican el miedo de Celestina, que lo manifiesta con vehemencia y precipitación.

b) *Alternantes silenciosos;* pausas entre cada una de las palabras emitidas por Celestina. Las dos primeras palabras son manifestadores emocionales,

«¡Albricias! ¡albricias!»; la segunda es una llamada a Elicia, las dos siguientes, «¡Sempronio! ¡Sempronio!», manifiestan la fuerte emoción de Celestina.

B.- *Intervención de Elicia:*

«¡Ce! ¡ce! ¡ce!»

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* indican el miedo y la ansiedad de Elicia, que lo manifiesta con vehemencia y precipitación.

b) *Alternantes sonoros,* «¡Ce! ¡ce! ¡ce!», su finalidad es advertir a Celestina de que guarde silencio, para que no la oiga Crito.

C.- *Tercera intervención de Celestina:*

«¡Mételo en la camarilla de las escobas! ¡Presto! Dile que viene tu primo é mi familiar.»

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* en los dos primeros enunciados*;* indican el miedo de Celestina, que lo manifiesta con vehemencia y precipitación.

b) *Alternantes silenciosos;* su ausencia en los dos enunciados largos, primero y tercero, manifiestan que el tempo de su emisión, pese a su longitud, es muy rápido.

c) *Signos verbales,* «¡Presto!», –adverbio de tiempo–; y «¡Mételo!» –verbo y pronombre enclítico, indica rapidez y precipitación; Celestina no espera a que Crito se esconda por sí mismo, sino que ordena a Elicia que lo meta en el cuarto de las escobas.

d) *Kinésica*; movimientos kinésicos de los tres personajes, movimiento alteradaptador de Elicia cogiendo a Crito y empujándolo hacia el cuarto de las escobas.

e) *Sonidos ambientales,* producidos por los movimientos precipitados de las dos mujeres.

V.2.1.3.2. Tempo rápido

1) **Impl+ Tp+ Al**

El contexto situacional informa al lector de la ira que siente Calisto. Su primer encuentro con Meliba finalizó con un rechazo airado por parte de la joven. De vuelta a su casa, Calisto llama a su criado repetidas veces.

CALISTO: ¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! (*La Celestina,* I, I, 34)

Tempo rápido implícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* indican la vehemencia de Calisto, llamando al criado que está en otra estancia de la casa.

b) *Alternantes silenciosos;* silencios señalados por los signos ortográficos de la coma.

Los signos ortográficos que señalan las pausas, aparentemente muy breves, entre las emisiones del sonido paralingüí**s**tico de llamada, podrían llevarnos a interpretar que la velocidad o tempo es muy rápida. Sin embargo, esto no es así. El hecho de que Sempronio esté en otra estancia de la casa obliga a Calisto a elevar el volumen de su voz, realizando un esfuerzo mayor del habitual en la producción del sonido, lo que le obliga a dilatar las pausas. Teniendo en cuenta estas dos circunstancias, consideramos que el tempo es rápido

2) **Impl-Tp+ Al**

Este caso es la continuación del señalado con el número 3) en el apartado anterior, dedicado al *Tempo muy rápido.* Crito está escondido en la cámara de las escobas. Llega Sempronio a la casa y Celestina se muestra sorprendida. Atendiendo al contexto situacional, la sorpresa y la alegría manifestadas por Celestina son falsas.

> CELESTINA: ¡Fijo mío! ¡rey mío! turbado me has. No te puedo fablar. Torna é dame otro abraço. ¿E tres días podiste estar sin vernos? ¡Elicia! ¡Elicia! ¡Cátale aquí! (*La Celestina,* I, I, 61).

Tempo rápido implícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡Fijo mío!», «¡rey mío!», «¡Elicia!», «¡Elicia!», «¡Cátale aquí!»; indican la vehemencia de Celestina, originada por las emociones que quiere transmitir –alegría y sorpresa falsas–.

b) *Alternantes silenciosos;* la ausencia de alternantes silenciosos que establezcan una jerarquía de silencios informa al lector de que todas las emisiones paralingüísticas están realizadas en un tempo rápido.

A pesar de que todas las emisiones se han realizado en un tempo rápido, debemos señalar una gradación en las mismas, dado que el tiempo empleado en la emisión de cada una de ellas es directamente proporcional a la longitud de la emisión.

c) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿E tres días podiste estar sin vernos?», pregunta que no espera respuesta, su finalidad es manifestar a Sempronio la alegría que le produce su visita.

d) *Comentario verbal* «No te puedo fablar», su finalidad es transmitir a Sempronio la alegría que le produce su visita; el lector sabe que es una alegría falsa, elemento caracterizador de la astucia de Celestina.

3) **Impl+ Tp+ Al**

Areúsa está en la intimidad de su dormitorio, dispuesta a dormir. Se presenta Celestina de forma imprevista, acompañada de Pármeno. El joven espera, en el piso inferior de la casa, el permiso para subir.

> AREÚSA: ¡No suba! ¡Landre me mate! que me fino de empacho, que no le conozco. Siempre houe vergüença dél. (*La Celestina*, I, VII: 257)

Templo rápido implícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡No suba!», «¡Landre me mate!»; indican vehemencia, nerviosismo y precipitación motivados por la sorpresa.

b) *Alternantes silenciosos;* la pausa existente entre las dos primeras emisiones paralingüísticas de Areúsa, regulada por los signos de exclamación, señala la manifestación de una orden por parte de Areúsa, «¡No suba!», seguida de una manifestación emocional de ira, «¡Landre me mate!», y de tres emisiones justificativas de esa orden, «que me fino de empacho, que no le conozco» y «Siempre houe vergüença dél». Las pausas reguladoras de las tres emisiones informan al lector de que, en su conjunto, el tempo es rápido.

V.2.1.3.3. Tempo medio

1) **Impl+ Cm+ Tp+ Al+ CNV**

Sempronio, que se encuentra solo en la calle, ve venir de lejos a Celestina.

SEMPRONIO: O yo no veo bien ó aquella es Celestina. ¡Válala el diablo, haldear que trae! Parlando viene entre dientes. (*La Celestina*, I, V: 195)

Templo medio implícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Comentarios verbales*; en orden de tres, en el contexto situacional que los emite Sempronio, a solas consigo mismo, informan al lector de que son emitidos al ritmo del pensamiento, es decir, en un tempo normal.

b) *Alternantes silenciosos;* los signos ortográficos empleados señalan una jerarquía en los silencios: El punto final de cada una de las tres emisiones paralingüísticas señalan una pausa larga. El signo ortográfico de la coma, en la segunda emisión, señala una pausa menor. El conjunto de las pausas apoya el tempo normal en la emisión de los sonidos paralingüísticos manifestadores de sorpresa.

c) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡Válala el diablo, haldear que trae!», sonido paralingüístico de vehemencia motivada por la sorpresa de Sempronio.

d) *Kinésica;* el contacto ocular permite a Sempronio identificar a Celestina; movimiento kinésico de Celestina al caminar, produciendo un sonido somatoadaptador, producido por el roce de sus haldas con sus piernas y muslos.

e) *Proxémica*; a medida que se acorta la distancia existente entre Sempronio y Celestina, el contacto ocular permite a Sempronio observar que Celestina va hablando sola, entre dientes.

2) **Impl+ Tp+ Cm+ Al+ CNV**

Calisto se encuentra en su casa. De pronto, decide ir a la iglesia, montado a caballo, con la intención de ver a Melibea.

CALISTO: ¿Viene esse cauallo? ¿Qué hazes, Pármeno? (*La Celestina*, I, II: 124)

Tempo medio implícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Viene esse cauallo?» sonido paralingüístico de pregunta que no espera respuesta. El sonido paralingüístico de su emisión es el propio de una orden que se da a alguien.

b) *Comentario verbal,* «¿Viene esse cauallo?», la estructura sintáctica de esta emisión paralingüística informa al lector de la impaciencia de Calisto en su forma de dirigirse a su criado: el caballo no viene solo, sino que es preciso que alguien lo traiga.

c) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Qué hazes, Pármeno? su sonido paralingüístico no es el de una pregunta que espera respuesta, sino el de una orden sin derecho a réplica; y manifestador emocional de la impaciencia de Calisto.

e) *Próxémica,* implícita, tiempo trascurrido entre la emisión de la primera y de la segunda pregunta.

3) **Impl+ Al+ CNV**

En un contexto interactivo de falsa amistad, Celestina y Sempronio acaban de llamar a la puerta de la casa de Calisto. Ahora esperan a que alguien baje a abrirles.

> CELESTINA: Passos oygo. Acá cescienden. Haz, Sempronio, que no lo oyes. Escucha é déxame hablar lo que á tí é á mí me conuiene. (*La Celestina*, I, I: 88)

Tempo medio implícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Alternantes silenciosos;* los signos ortográficos de puntuación dividen la intervención de Celestina en cuatro enunciados. Los dos primeros enunciados son cortos. Los dos últimos, más largos, poseen pausas internas reguladas por los signos ortográficas de la coma, que nos llevan a identificar el tempo medio del conjunto de la emisión.

b) *Cronémica* implícita, tiempo transcurrido entre la emisión de los enunciados, visible en la medida que transmiten distintos tipos de información.

V.2.1.3.4. Tempo lento

1) **Imp+ sVs+ Al+ Cmv**

Celestina se dirige sola a casa de Melibea. A la vez que camina, reflexiona sobre la conversación sostenida con Sempronio, conversación en la que el criado le pedía que actuase con prudencia.

> CELESTINA: Agora, que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido deste mi camino. (*La Celestina*, I, IV: 153).

Tempo lento implícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signo verbal* morfológico, «Agora» –adverbio; indica una pausa en el tiempo.

b) *Alternantes silenciosos*, los dos signos ortográficos de coma, al inicio de la intervención, caracterizan la reflexión de Celestina como pausada.

c) *Comentario verbal*, «quiero mirar bien», indica pausa, reflexión.

2) **Impl+ Al+ Cmv**

Melibea se muestra ansiosa ante Celestina; ansiedad producida por la pasión amorosa que la une a Calisto. Celestina le aconseja paciencia y que deje que el amor obre por sí solo.

> CELESTINA: Sufre, señora, con paciencia, que es el primer punto e principal. No se quiebre, si no, todo nuestro trabajo es perdido.
> (*La Celestina*, II, X: 58)

Tempo lento implícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Alternantes silenciosos*, los sucesivos signos ortográficos de coma, dan a la intervención de Celestina un sonido paralingüístico pausado, de tempo lento.

c) *Comentario verbal*, «con paciencia, que es el primer punto e principal», emitido con tempo lento, nos ratifica que toda la emisión transcurre en transmite a Melibea la paciencia que le aconseja.

3) **Impl+ Al**

Mientras esperan, delante de la puerta de la casa de Calisto, que alguien les abra la puerta, Sempronio aconseja a Celestina que guarde silencio.

> SEMPRONIO: Callemos, que á la puerta estamos é, como dizen, las paredes han oydos. (*La Celestina*, I, I: 66)

Tempo lento implícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Alternantes silenciosos*, los sucesivos signos ortográficos de coma, dan a la intervención de Sempronio un sonido paralingüístico pausado, de tempo lento.

V.2.1.3.5. Tempo muy lento

1) **Impl+Al**

En un contexto interactivo de intimidad, los padres de Melibea duermen en su dormitorio cuando un ruido producido en el exterior despierta a Pleberio.

PLEBERIO: Señora muger, ¿duermes? (*La Celestina,* II, X: 58)

Tempo muy lento implícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Alternante silencioso,* marcador del lenguaje, signo ortográfico de coma, indicador de pausa. El silencio producido por este alternante es de larga duración, pues Pleberio no quiere despertar a su esposa bruscamente.

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* sonido paralingüístico de pregunta que espera respuesta.

2) **Impl+sVs+Al**

En un contexto no interactivo, Calisto acaba de despertarse en la soledad de su dormitorio.

CALISTO: Gran reposo he tenido. El sossiego e descanso ¿proceden de mi alegría o causó el trabajo corporal mi mucho e dormir o la gloria e plazer del ánimo? (*La Celestina,* II, XIII: 105)

Tempo muy lento implícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «reposo», «sosiego», «descanso» –sustantivos– y «gran» –adjetivo–

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿proceden de mi alegría o causó el trabajo corporal mi mucho e dormir o la gloria e plazer del ánimo?», pregunta que no espera respuesta; la reflexión del personaje informa al lector de que Calisto se encuentra perfectamente relajado y que, en esa situación, la emisión de los sonidos paralingüísticos, correspondientes a su comentario verbal, se producen en un tempo muy lento.

4) **Impl+Al**

En un contexto interactivo de trabajo, en casa de Calisto, Sosia informa a Tristán de que ha visto a Pármeno, malherido y prisionero, de camino a la plaza pública para ser ejecutado. La emoción le impide hablar.

SOSIA: Sempronio e Pármeno... (*La Celestina*, II, XIII: 107)

Tempo muy lento implícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Alternantes silenciosos*, puntos suspensivos, indicadores de una pausa larga. El contexto situacional informa al lector del sonido paralingüístico entrecortado de Sosia y del silencio que guarda a continuación.

V.2.1.3.6. CONCLUSIONES

En *La Celestina*, dado que la obra es un texto teatral carente de acotaciones, el autor hace uso de Implícitos, Explícitos, Signos verbales, Comentarios verbales, Transcripciones paralingüísticas y Comunicación no verbal para expresar el tempo o velocidad que emplea el personaje en la emisión de sus intervenciones.

El tempo o velocidad es un recurso en manos del autor para señalar las emociones de los personajes y dar información sobre sus actitudes y reacciones en las distintas situaciones comunicativas.

El contexto situacional juega un importante papel para ayudar a lector a decodificar el tempo o velocidad de un enunciado o de parte de él.

V.2.1.4. TONO

CELESTINA: *¿De vna sola gotera te mantienes? ¡No te sobrarán muchos manjares!* (*La Celestina,* I, VII: 255)

El tono es el rasgo más versátil de la voz. En el acto de habla, la persona va produciendo una cadena sucesiva de sonidos que van dando vida a las palabras y a las frases. Con la sucesión de fonemas, morfemas, sílabas y palabras, la voz también cambia de registro tonal, configurando el significado que el hablante quiere dar a cada momento de su discurso y a la totalidad de su mensaje.

La Celestina se caracteriza por la gran variedad de registros tonales que puede producir un determinado personaje en una interacción. En unas ocasiones, la intervención de los personajes se distingue por su brevedad; en otras, su participación es más larga. Para señalar la gran riqueza de registros tonales de los personajes, el autor hace uso de tres recursos literarios importantes: Uso de enunciados interrogativos, uso de enunciados exclamativos y el uso de términos lingüísticos que emitidos con un tono determinado cambian el significado del enunciado en que aparecen.

Es evidente que el tono de la voz y los contrastes entre un registro tonal y otro, en el seno de una situación comunicativa, delatan estados emocionales y reacciones momentáneas de los personajes que intervienen en la misma. Esto nos lleva a afirmar que el autor utiliza el tono o registro de la voz como un importante recurso para caracterizar a sus personajes.

TONO	Uso de la interrogación	Una sola pregunta
		Dos preguntas sucesivas
		Tres o más preguntas sucesivas
	Uso de la exclamación	Una sola exclamación
		Dos exclamaciones sucesivas
		Tres o más exclamaciones sucesivas
	Tono y términos lingüísticos	Tono y cambio de significado
	Variedad de enunciados	Interrogativos, exclamativos, afirmativos y negativos

Figura 33: *Tono de voz y variedad de registros tonales.*

V.2.1.4.1. USO DE LA INTERROGACIÓN

> CELESTINA: *¿Qué dizes, Sempronio? ¿Con quién hablas? ¿Viénesme royendo las haldas? ¿Por qué no aguijas?* (*La Celestina,* I, V: 198-199)

En *La Celestina,* son numerosas las situaciones en las que los personajes emiten preguntas, unas veces cortas y otras largas. Con bastante frecuencia, un personaje emite dos o tres, e incluso más, preguntas sucesivas. Para señalar el sonido paralingüístico de las preguntas, la lengua escrita utiliza los signos ortográficos de interrogación.

Aunque la función principal de la pregunta es obtener una respuesta, no siempre ocurre así. Tanto en la vida real como en el diálogo en un texto literario, la pregunta puede ser emitida con otros fines: hacer reflexionar, mostrar las emociones del hablante, despertar un comportamiento en el receptor, etc.

Para señalar el registro tonal el autor hace uso de los siguientes recursos paralingüísticos: *Explícitos. Signos verbales, Transcripciones paralingüísticas y Comunicación no verbal.*

V.2.1.4.1.1. *Una sola pregunta*

En relación al tono, en los casos de una sola pregunta podemos encontrar: a) preguntas con un registro tonal único, b) preguntas con dos registros tonales y c) preguntas con más de dos registros tonales.

Como ya hemos indicado, cuando un personaje emite una pregunta su objetivo puede ser obtener una respuesta a aquello que inquiere, dar salida a sus emociones, destacar la actitud de un personaje, exigir un cambio de comportamiento en otro participante, etc.

V.2.1.4.1.1.1. *Preguntas con un registro tonal único*

a) *Preguntas que esperan respuesta*

El comportamiento del personaje responde a una actitud de curiosidad y deseos de participación en la vida social. Presentamos seis casos a modo de ejemplos.

1) **Expl+ Tp+Al+ sVs**

a) CALISTO: ¿Qué? (*La Celestina,* I, I: 53)
b) PÁRMENO: ¿Quién es? (*La Celestina,* I, I: 66)
c) CALISTO: ¿Qué dizes? (*La Celestina,* I, I: 54)
d) ELICIA: ¿Quién llama? (*La Celestina,* II, XI: 74)
e) CALISTO: ¿Con qué ojos? (*La Celestina,* I, I: 57)
f) AREÚSA: ¿Qué te dize esse señor á la oreja? (*La Celestina,* I, VII: 258)

Estos seis ejemplos tienen en común los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta;

b) *Alternante paralingüístico silencioso,* representado gráficamente por el signo ortográfico de interrogación final. Esa pausa final tiene valor comunicativo, señala al personaje interpelado que es su turno de palabra.

c) *Signos verbales* morfológicos, «dizes», «llama» y «dize» –verbos de discurso, en los casos c, d y f.

Las emociones que llevan al personaje a efectuar la pregunta pueden ser varias: curiosidad, ira, ansiedad, etc. Estas emociones son fácilmente identificables por el contexto situacional en que se producen.

1) **Expl+ Tp+ sVs**.

Elicia se dirige a casa de su prima Areúsa con la intención de comunicarle la noticia de la trágica muerte de Pármeno y Sempronio a manos de la justicia. Antes de llegar a la casa, desde lejos, la joven oye cómo su prima habla a gritos con alguien. La lejanía le impide oír el sentido de sus palabras.

ELICIA: ¿Que bozear es este de mi prima? (*La Celestina,* II, XV: 131)

En esta intervención de Elicia, en la que distinguimos un único registro tonal, señalamos los siguientes sonidos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de manifestación de sorpresa.

b) *Signo verbal* morfológico, «bozear» –verbo–; su finalidad es señalar, a través de una descripción verbal, la presencia de un calificador paralingüístico, con función de manifestador emocional.[1]

Como ya hemos señalado, la pregunta de Elicia no espera respuesta. Es un manifestador emocional de sorpresa, motivada por la falta de información para decodificar correctamente las causas del comportamiento de su prima Areúsa.

2) **Expl+Tp+Cmv**

Celestina visita a Areúsa, con la intención de convencerla para que acepte a Pármeno por amante. Pero la joven se resiste pues quiere ser fiel a otro amante que se ha tenido que ausentar de la ciudad. Celestina utiliza un lenguaje metafórico para hacerle ver a la joven que una prostituta no puede vivir de un solo amante.

CELESTINA: ¿De vna sola gotera te mantienes? (*La Celestina,* I, VII: 255)

[1] En este caso, el término 'bozear' está utilizado con significado de volumen de voz muy alto. Areúsa está muy enojada y, con grandes improperios, echa de su casa a Centurio.

Pregunta de un registro tonal único. Identificamos los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos,* manifestación emocional de sorpresa y de recriminación.

b) *Comentario verbal* metafórico; el uso del término «gotera» diferente al real pone de manifiesto un sonido paralingüístico complejo de sorpresa, recriminación.

V.2.1.4.1.1.2. *Dos o más registros tonales en una sola pregunta*

En *La Celestina,* una de las particularidades en las intervenciones de los personajes es la realización de preguntas cortas con varios registros tonales. Esta variedad de registros tonales obedece a la complejidad de las preguntas, que llevan implícitas las emociones del personaje que las emite y la finalidad que desea obtener con las mismas.

La estructura de estas preguntas es variable. Podemos encontrar preguntas con una o más pausas internas y preguntas con una introducción previa, que puede ser una palabra o varias. Evidentemente, cada una de las pausas trae como consecuencia un cambio de registro tonal[2].

La variedad de registros tonales en una pregunta dada es proporcional al número de pausas internas y previas a las mismas, es decir, a mayor número de pausas, mayor variedad y riqueza de registros tonales.

Utilizamos el subrayado para señalar el número de registros tonales en una pregunta.

1) **Expl+Tp+Al+svVs**

Dos registros tonales en cada pregunta. La finalidad de esas preguntas es obtener una respuesta. El comportamiento del personaje responde a una actitud de curiosidad y deseos de participación en la vida social.

[2] La pausa momentánea producida por el alternante silencioso, gráficamente representada por el signo ortográfico de la coma [,], divide el enunciado en dos, lo que, paralingüísticamente, lleva aparejado un cambio en el tono de la voz. De este modo, el primer enunciado se caracteriza por un registro tonal alto, a diferencia del segundo cuyo registro tonal es más bajo, que coincide, además, con la pausa final.

a) PÁRMENO: ¿Qué le dió, Sempronio? (I, I: 112)

b) CALISTO: ¿Qué estas murmurando, Sempronio? (*La Celestina*, I, I: 40)

c) CALISTO: ¿Qué dizes, Sempronio? (II, VIII: 22)

d) PÁRMENO. ¿Qué dizes, madre? (I, VII: 242) (*La Celestina*, I, VII: 242)

e) ALISA: ¿Qué dizes, amiga? (*La Celestina*, I, IV: 163)

f) MELIBEA: ¿Qué dizes, Lucrecia? (*La Celestina*, II, IX: 49)

g) CELESTINA: ¿Qué dizes, hija? (*La Celestina*, I, I: 41)

h) TRISTÁN: ¿Quién es, hermano? (*La Celestina*, II, XIV: 130)

Los ejemplos que hemos presentado tienen en común los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta que espera respuesta;

b) *Alternante paralingüístico silencioso*, representado gráficamente por el signo ortográfico de la coma [,]. En el texto, esta pausa interna tiene valor comunicativo[3], en unos casos el término utilizado como apelativo es una manifestación de afecto y cortesía hacia la persona a la que se habla y, en otros casos, cuando se llama al personaje por su nombre, una muestra de confianza y cercanía.

c) *Signos verbales* morfológicos, «murmurando», «dizes» y «es» verbos de discurso.

d) *Alternante paralingüístico silencioso*, representado gráficamente por el signo ortográfico de interrogación final. Esta pausa final tiene valor comunicativo, señala al personaje interpelado que es su turno de palabra.

Nuestra observación nos lleva a señalar que el alternante paralingüístico de silencio, es decir, la pausa momentánea en el proceso de habla del personaje, facilita el contacto ocular con el personaje al que se dirige. En esos casos,

[3] Cada una de estas pausas coincide con el efecto llamada, vocativo, que hace el personaje a la persona a la que se dirige. En unos casos llama al personaje por su nombre, en otros casos utiliza un tono afectivo. En el contexto de la obra, la mayor parte de las veces, ese tono afectivo es falso. Esto se debe a que los personajes actúan y se mueven con la finalidad de obtener un beneficio de los otros, a excepción de los padres de Melibea, que se mueven por el deseo de proteger a su hija.

distinguimos dos registros tonales[4]: el primero de ellos coincide con la pregunta, el segundo con el apelativo. En nuestro trabajo, subrayamos de forma independiente los dos registros tonales.

En el segundo caso, «¿Qué estas murmurando, Sempronio?», el lector puede interpretar que Calisto hace la pregunta movido por la ira, ya que las intervenciones del criado, que él no oye, le causan malestar.

2) **Expl+Al+Tp+sVs**

Dos registros tonales. Manifestación de ira de Calisto. La finalidad de la pregunta es obtener un comportamiento por parte de Pármeno.

En el contexto que se desarrolla la acción, Calisto espera la visita de Celestina, que viene acompañada de Sempronio. Tocan a la puerta y Calisto se dirige a Pármeno con una pregunta que, lejos de esperar una respuesta, es una manifestación de ira. La ira de Calisto es motivada por la ansiedad que le produce la espera y lo que él interpreta como falta de interés por parte de Pármeno.

CALISTO: ¿*No oyes*, maldito sordo? (*La Celestina*, I, I: 66).

En esta intervención, podemos observar los recursos paralingüísticos siguientes:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta que no espera respuesta; su finalidad es despertar un comportamiento en Pármeno y manifestar la ira de Calisto.

b) *Alternante paralingüístico silencioso*, pausa interna, en el contenido de la pregunta. El valor comunicativo de esta pausa, en relación al contenido total de la pregunta, es destacar la emoción de ira de Calisto;

c) *Alternante paralingüístico silencioso*, representado gráficamente por el signo ortográfico de interrogación final. Esta pausa final tiene valor comunicativo, su finalidad no es obtener una respuesta sino despertar un comportamiento en Pármeno: que acuda rápidamente a abrir la puerta.

[4] Hemos subrayado los dos registros tonales. A partir de ahora, utilizaremos esta técnica de subrayado de los distintos registros tonales en todos los ejemplos que iremos presentando.

d) *Signo verbal* morfológico, «oyes», verbo de discurso; y «sordo» -adjetivo calificativo-, sonido paralingüístico emitido con valor peyorativo.

Dos registros tonales. La pregunta de Calisto no espera respuesta. La pregunta en sí es una manifestación de la ira y del estado de ansiedad de Calisto. Es un recurso en manos del autor que contribuye a perfilar la personalidad de Calisto, una personalidad que, en el transcurso de la obra, irá descubriendo el lector.

3) **Expl+Tp+Al+sVs**

Tres registros tonales. Manifestación emocional de falso afecto. La finalidad de la pregunta es obtener un comportamiento por parte de Pármeno.

Celestina intenta ganarse la voluntad de Pármeno. En su deseo de simpatizar con el joven, hace referencia al cambio del timbre de voz del joven, atribuyéndolo, de forma maliciosa, a motivos sexuales. Pármeno ríe nervioso.

CELESTINA: ¿Ríeste, landrezilla, fijo? (*La Celestina*, I, I: 96)

En esta intervención de Celestina, podemos observar los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta que no espera respuesta.

b) *Alternantes paralingüísticos silenciosos*, pausas internas, en el contenido de la pregunta. El valor comunicativo de estas pausas, unido al contenido total de la pregunta, es señalar sonidos paralingüísticos de complicidad y falso afecto por parte de Celestina.

c) *Signo verbal* morfológico, «Ríeste», verbo con pronombre enclítico; su finalidad es señalar, a través de una descripción verbal, la presencia de un diferenciador paralingüístico, el acto de reír de Pármeno.

La pregunta de Celestina no espera respuesta. Es un recurso en manos del autor para caracterizarla psicológicamente. La alegría de Celestina es falsa y su complicidad con el joven también. El autor pone de manifiesto la astucia de esta mujer, su habilidad para manejar las situaciones interactivas en su propio beneficio.

Asimismo, la pregunta sirve para describir el comportamiento paralingüístico de Pármeno, su forma de reaccionar ante una situación embarazosa para él.

Como ya hemos señalado, en algunos casos, el autor realiza una introducción antes de efectuar la pregunta. La introducción va seguida de una breve pausa que, en la corriente comunicativa, señala un cambio de tono. Es el caso de los ejemplos siguientes:

1) **Expl+Tp+Al+sVs+CNV**

Dos registros tonales. La finalidad de estas preguntas es obtener una respuesta. La emoción predominante es la curiosidad. El personaje que pregunta quiere recibir información sobre algo que desconoce. En estos casos, distinguimos dos registros tonales: el primero de ellos es la introducción, el segundo la pregunta propiamente dicha. En nuestro trabajo, subrayamos de forma independiente los dos registros tonales.

a) SEMPRONIO: Pues, ¿quién está arriba? (*La Celestina*, I, I: 63)

b) CALISTO: E tú, ¿cómo lo sabes y la conosces? (*La Celestina*, I, I: 69)

c) PLEBERIO: Señora muger, ¿duermes? (*La Celestina*, II, XII: 92)

Estos ejemplos tienen en común los siguientes recursos comunicativos:

a) *Alternante paralingüístico silencioso*, representado gráficamente por el signo ortográfico de la coma [,] que señala una pausa previa a la pregunta. Su valor comunicativo puede obedecer a una reflexión, a una preparación previa a la pregunta que se va a formular.

b) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta que espera respuesta.

c) *Alternante paralingüístico silencioso*, representado gráficamente por el signo ortográfico de interrogación final. Esta pausa final tiene valor comunicativo, señala al personaje interpelado que es su turno de palabra.

d) *Proxémica*, «arriba», (primer caso), implícitamente hace referencia a sonidos ambientales o paralingüísticos que llegan desde el piso superior y que motivan la pregunta de Sempronio.

Dos registros tonales. La finalidad de las preguntas es obtener una respuesta. La emoción predominante es la curiosidad. El personaje que pregunta quiere recibir información sobre algo que desconoce. En estos casos, distinguimos dos registros tonales: el primero de ellos es la introducción, el segundo la pregunta propiamente dicha. En nuestro trabajo, subrayamos de forma independiente los dos registros tonales.

2) **Expl+Tp+Al+sVs+CNV**

Cumpliendo las características de los ejemplos anteriores, el siguiente caso presenta una mayor complejidad que pasamos a comentar.

Cuatro registros tonales. La finalidad de esta pregunta es obtener una respuesta.

La intervención de Sempronio se sitúa en un contexto interactivo con Celestina, en la que el criado le pregunta por la marcha del negocio del que ambos forman parte y que no es otro que vencer la resistencia de Melibea y entregar a la joven a los caprichos amorosos de Calisto.

> SEMPRONIO: Dime, madre, ¿qué passaste con mi compañero Pármeno, quando subí con Calisto por el dinero? (*La Celestina*, I, III: 133)

En esta intervención, podemos observar los recursos paralingüísticos que ayudan al lector a evocar los cambios de registro tonal de Sempronio.

a) *Alternante paralingüístico silencioso*, representado gráficamente por el signo ortográfico de la coma [,] que señala dos pausas previas a la pregunta, «Dime» y «madre», con registros tonales diferentes. El registro tonal de «Dime» es más alto y evidencia un interés por saber, el registro tonal del apelativo «madre», es más bajo, dado que su finalidad es señalar una muestra de falso afecto. El valor comunicativo de estas pausas es establecer contacto con la persona a la que dirigirá la pregunta. Aunque el texto no lo dice, implícitamente,

el lector puede evocar el contacto ocular de Sempronio con Celestina y sus movimientos kinésicos faciales, entre otros.

b) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta que espera respuesta.

c) *Alternante paralingüístico silencioso,* pausa interna, en el contenido de la pregunta. El valor comunicativo de esta pausa es concretar la pregunta, señalando el interés de Sempronio por saber lo que ocurrió en el tiempo y el espacio que estuvo ausente.

d) *Alternante paralingüístico silencioso,* representado gráficamente por el signo ortográfico de interrogación final. Esta pausa final tiene valor comunicativo, señala al personaje interpelado que es su turno de palabra.

e) *Signo verbal* morfológico, «dime», verbo de discurso.

f) *Proxémica,* «subí», verbo que hace referencia que, al cambiar de espacio físico, Sempronio perdió la información de la conversación sostenida en su ausencia. De ahí su pregunta.

Las emociones que llevan a Sempronio a realizar su pregunta podemos interpretar que son la curiosidad, el interés y la ambición. En este caso, hablamos de un complejo emocional.[5]

V.2.1.4.1.2. *Dos preguntas sucesivas*

Dos preguntas sucesivas realizadas por un mismo personaje evidencian la presencia de, al menos, dos registros tonales en el habla de dicho personaje.

En *La Celestina,* llama la atención la gran cantidad de situaciones en las que el autor hace uso de dos o más preguntas interrogativas directas sucesivas en el habla de un determinado personaje. Esta sucesión de preguntas obedece a varias causas, como podremos observar a través de los ejemplos que presentamos. Un denominador común en todos los casos es su uso como forma de manifestación emocional del personaje.

[5] Gaya (2005) define el *complejo emocional* como una confluencia de emociones en un personaje.

1) **Expl+ Tp+Al+sV**

Dos registros tonales. La finalidad de estas preguntas es obtener una respuesta. La emoción predominante es la curiosidad.

En un contexto no interactivo, Elicia, pupila de Celestina, oye cómo alguien toca a la puerta de su casa. Sus preguntas son similares a las que haría cualquier persona del mundo en tales circunstancias.

ELICIA: ¿Quién es? ¿Quién llama? (*La Celestina,* I, VII: 260-261)

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta.

b) *Alternante paralingüístico silencioso,* pausa de transición; marca la ausencia momentánea de sonido entre las dos preguntas.

c) *Signo verbal* morfológico, «llama», verbo de discurso.

En esta intervención de Elicia señalamos dos registros tonales, uno en cada pregunta. Nuestra observación nos lleva a interpretar que el tono de la segunda pregunta es más alto que el de la primera.

La finalidad de las preguntas es descubrir la identidad de la persona que llama a la puerta. Como manifestador emocional señalamos la sorpresa de Elicia, suscitada por la llamada inesperada y por el desconocimiento de la identidad de la persona que llama.

2) **Expl+Tp+Al+sVs**

Tres registros tonales. La finalidad de las dos preguntas es obtener una respuesta. La emoción predominante en Calisto es la ira.

En contexto interactivo de trabajo, Calisto se lamenta ante su criado Sempronio del desamor de Melibea. Las quejas amorosas de Calisto provocan la risa y las burlas del criado, que no pierde ocasión de murmurar por lo bajo lo que piensa de su señor.

CALISTO: ¿No te digo que fables alto, quando fablares? ¿Qué dizes? (*La Celestina,* I, I: 41)

En esta intervención de Calisto señalamos los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos;* el sonido paralingüístico de las dos preguntas es de ira; preguntas que no esperan respuesta.

b) *Alternantes paralingüísticos silenciosos*, pausa interna en la primera pregunta y pausa final al término de cada pregunta. El valor comunicativo de estas pausas, principalmente de las dos pausas largas, es señalar la ira de Calisto;

c) *Signos verbales* morfológicos, «digo», «fables», «fablares» y «dizes»; verbos de discurso;

d) *Signo verbal* sintáctico, «fables alto»; pone de manifiesto que el sonido paralingüístico de Pármeno es de un volumen de voz bajo.

La primera pregunta de Calisto es una recriminación a Sempronio por hablar con voz murmurada; la segunda pregunta es una exigencia para que vuelva a repetir lo que ha dicho, pero con un volumen de voz más alto.

Como ya hemos indicado, señalamos tres registros tonales. No obstante, queremos incidir, por su relevancia, en los registros tonales de las preguntas. Nuestra observación nos lleva a interpretar que en la segunda pregunta el registro tonal es más alto que en la primera, poniendo de manifiesto la expresión de ira y el autoritarismo de Calisto. Manifestaciones que contribuyen a su caracterización como personaje perteneciente al mundo de los señores.

3) **Expl+ Tp+Al+CNV**

Tres registros tonales. La finalidad de la primera pregunta es obtener un comportamiento en Pármeno: que se dé prisa en traer el caballo. En la segunda pregunta, además de apoyar la finalidad de la anterior, el lector puede identificar un tono imperativo, una orden a Pármeno para que se dé prisa. El paseo a caballo de Calisto tiene connotación sexual y la emoción predominante es la ansiedad.

En un contexto interactivo de trabajo, Calisto manifiesta a Pármeno, su criado, su decisión de dar un paseo a caballo. La finalidad de su salida es pasar

por delante de la casa de Melibea.[6] Pármeno se ausenta de la habitación y Calisto queda solo.

CALISTO: ¿Viene ese cauallo? ¿Qué haces, Pármeno? (*La Celestina*, I, II: 124)

En este caso señalamos tres registros tonales. No obstante, queremos incidir, por su relevancia, en los registros tonales de la totalidad de las dos preguntas. En esta intervención de Calisto señalamos los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta con connotaciones emocionales.

b) *Alternantes paralingüísticos silenciosos*, pausa final de la primera pregunta y pausa interna en la segunda pregunta. El valor comunicativo de la primera pregunta, «¿Viene ese cauallo?», tiene por finalidad señalar el estado emocional de Calisto, que es la impaciencia. La segunda pregunta, «¿Qué haces, Pármeno?», la emite Calisto después de una pausa. La impaciencia de Calisto ha aumentado y podemos intuir que el volumen de su voz ha aumentado.

c) *Proxémica*, «viene», verbo que hace referencia al cambio de espacio físico y distancia entre Calisto y Pármeno.

En esta segunda pregunta, podemos intuir ira e impaciencia en el tono de la voz de Calisto.

En conjunto, las dos preguntas de Calisto no esperan una respuesta verbal, sino un cambio de actitud en Pármeno. Calisto apremia a Pármeno para que obedezca su orden con rapidez. Como manifestador emocional, estas dos preguntas ponen de manifiesto el estado de ansiedad de Calisto, su impaciencia y su ira.

4) **Expl+ Tp+ Al+ sVs**

Seis registros tonales. La finalidad de estas preguntas es obtener un cambio de actitud en Pármeno. El contexto nos lleva a deducir que la segunda pregunta ha

[6] En su obra teatral *La casa de Bernarda Alba*, Federico García Lorca introduce también una escena en la que Pepe el Romano da un paseo a caballo por delante de la casa de Bernarda. Sin duda, con el fin de tener la posibilidad de ver a Adela, o de que ésta lo vea a él.

sido emitida con un registro tonal más alto que la primera, poniendo de manifiesto la ira de Calisto.

En un contexto interactivo social en casa de Calisto, en el que están presentes Pármeno y Sempronio, Calisto habla con Celestina. La mujer, haciendo uso de toda su astucia, da detalles sobre su entrevista con Melibea y los escollos que tuvo que superar para llevar a buen fin su reunión. Calisto se deshace en elogios hacia Celestina. Paralelamente a esa conversación, los dos criados, Pármeno y Sempronio, sostienen otra. Ambos dialogan con voz de susurro, criticando la actitud de Celestina, que pide a Calisto un manto nuevo en pago de sus servicios. Este comportamiento va en contra del compromiso adquirido con los dos criados: repartir las ganancias entre los tres. Pármeno no cesa de murmurar, provocando la ira de Calisto.

> CALISTO: ¿Qué vas, vellaco, rezando? Embidioso, ¿qué dizes, que no te entiendo? (*La Celestina,* I, VI: 218)

En la emisión de los registros tonales señalamos la influencia de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos,* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta que no espera respuesta; manifestador emocional de ira.

b) *Alternantes paralingüísticos silenciosos*; a) en la primera pregunta señalamos dos pausas internas, representadas gráficamente por el signo ortográfico de la coma [,] , a continuación de cada una de estas pausas registramos un cambio tonal; b) pausa final de la primera pregunta, coincidente con el signo ortográfico de cierre de la interrogación; c) el inicio de la segunda pregunta es seguido de una pausa interna, previa al acto de la pregunta y que coincide con un nuevo cambio de registro tonal; d) pausa final al término de la segunda pregunta, con su cambio de registro tonal correspondiente. La variedad de registros tonales de la intervención de Calisto, denotan ira a través de las preguntas.

c) *Signos verbales* morfológicos, «rezando» –verbo– utilizado para expresar que el volumen de voz de Pármeno es muy bajo, similar al utilizado en el acto religioso de rezar; «dizes», verbo de discurso.

Consideramos relevante señalar la referencia implícita que hace el autor al contacto ocular que establece Calisto con Pármeno, descubriendo el movimiento de los labios del criado.

Calisto no ha emitido estas preguntas para obtener una respuesta hablada. Como ya hemos señalado, el valor comunicativo de las dos preguntas es manifestar su rechazo ante el comportamiento de Pármeno y exigir un cambio de actitud.

V.2.1.4.1.3. ***Tres o más preguntas sucesivas***

Tres o más preguntas sucesivas realizadas por un mismo personaje evidencian la presencia de más de tres registros tonales.

En *La Celestina,* el autor pone en boca de sus personajes tres o más preguntas sucesivas con la finalidad de señalar el estado emocional de sus personajes, contribuyendo con este recurso a la caracterización psicológica de quién las emite.

1) **Expl+ Tp+ Al+ sVs**

Cuatro registros tonales. Ninguna de las preguntas espera respuesta. La finalidad de las tres preguntas es recriminar a Lucrecia por su actitud. Las preguntas son una manifestación de la ira que siente Melibea.

En un contexto interactivo en casa de Melibea, la joven habla con Celestina en presencia de Lucrecia. El tema de conversación es la vejez y sus efectos. Para hacer referencia a la vejez de Celestina, Melibea hace uso de una exquisita educación, lo que provoca la hilaridad de Lucrecia. Melibea reacciona con ira.

MELIBEA: ¿Qué hablas, loca? ¿Qué es lo que dizes? ¿De qué te ríes? (*La Celestina,* I, IV: 171)

En esta intervención de Melibea, señalamos los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta;

b) *Alternantes paralingüísticos silenciosos*; a) en la primera pregunta señalamos una pausa interna, representadas gráficamente por el signo ortográfico de la coma [,]; b) pausa final de la primera pregunta, coincidente con el signo ortográfico de cierre de la interrogación [?]; c) pausa final al término de la segunda pregunta, con su cambio de registro tonal correspondiente y d) pausa final al término de la tercera pregunta.

c) *Signos verbales* morfológicos, «hablas» y «dizes», verbos de discurso; «ríes» –verbo– diferenciador paralingüístico.

d) *Signo verbal* morfológico, «qué», en las tres preguntas; su presencia señala un alargamiento vocálico y su identificación como elemento relevante en el registro tonal total de la pregunta.

Consideramos relevante señalar que el registro más alto del tono de voz de Melibea se corresponde con la última pregunta. La risa de Lucrecia ha acentuado su ira.

El valor comunicativo de las preguntas de Melibea es un recurso en manos del autor para caracterizar a la joven como una persona perteneciente a la clase social de los señores; y a Lucrecia, por el comportamiento que dio origen a estas preguntas, como una persona con un comportamiento propio de la clase social a la que pertenece, es decir, a la clase social baja.

2) **Expl+ Tp+ Al**

Seis registros tonales. Ninguna de las preguntas espera respuesta. El tono de voz utilizado por Calisto invita a Pármeno a la reflexión; quiere hacerle caer en la cuenta de que sus temores eran infundados y de que, sin la intervención de Celestina, no hubiese obtenido los favores de Melibea.

En un contexto interactivo en casa de Calisto, a altas horas de la noche[7], antes de ir a dormir, recién llegados de casa de Melibea, Calisto habla a Pármeno. Sus preguntas van dirigidas, precisamente, al criado que más reacio estuvo a que

[7] El contexto situacional informa al lector que es de noche. De vuelta de casa de Melibea, Calisto ordena a sus criados que cierren la puerta y a Pármeno que suba una vela. Sempronio, a su vez, aconseja a su señor que repose y duerma lo que queda de la noche. (*La Celestina*, II, XII: 93-94).

su señor contratase los servicios de Celestina, para vencer la resistencia de Melibea ante sus requerimientos amorosos.

> CALISTO: ¿Qué te parece, Pármeno, de la vieja, que tú me desalabauas? ¿Qué obra ha salido de sus manos? ¿Qué fuera echa sin ella
> (*La Celestina,* II, XII: 93).

En esta intervención de Calisto, señalamos los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta;

b) *Alternantes paralingüísticos silenciosos*; a) en la primera pregunta señalamos tres pausas internas, representadas gráficamente por el signo ortográfico de la coma [,]; b) pausa final de la primera pregunta, coincidente con el signo ortográfico de cierre de la interrogación; c) pausa final al término de la segunda pregunta, con su cambio de registro tonal correspondiente y d) pausa final al término de la tercera pregunta.

En relación al registro tonal, es relevante señalar las pausas entre las tres preguntas, pausas largas, indicadoras de silencio. Silencios cuyo valor comunicativo es señalar la superioridad de Calisto y dejar sin respuesta a Pármeno. El estado emocional de Calisto es de satisfacción. No por haber obtenido los favores de Melibea, sino porque ha demostrado su superioridad.

3) **Expl+ Tp+ Al**

Tres registros tonales. Ninguna de las preguntas espera respuesta. El tono de voz utilizado por Sempronio en sus tres preguntas es de ironía. La emoción sentida es la sorpresa.

En un contexto interactivo, Celestina acude a casa de Calisto para informarle del resultado de su visita a Melibea. Mientras hablan, están presentes Pármeno y Sempronio que, a su vez, llevan una conversación paralela en la que, con voz susurrada, emiten juicios sobre el proceder de su señor.

> SEMPRONIO: ¿Estos son los fuegos pasados de mi amo? ¿Qué es esto? ¿No ternía este hombre sofrimiento para oyr lo que siempre ha deseado? (*La Celestina,* I, VI: 206-207).

En la intervención de Sempronio, señalamos los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta;

b) *Alternantes paralingüísticos silenciosos*; una pausa larga al final de cada pregunta, coincidiendo con el signo de cierre de la interrogación. Cada alternante silencioso coincide con un cambio de registro tonal que da al conjunto de la intervención un sentido de incredulidad.

La emoción que siente Sempronio es sorpresa, motivada por el contenido de la conversación sostenida entre Calisto y Celestina.

4) **Expl+ Tp+ Al+CNV**

Cuatro registros tonales. Todas las preguntas esperan respuesta. El tono de voz utilizado por Tristán es de preocupación. Complejo emocional[8]: miedo a lo desconocido, preocupación y sorpresa.

Tristán, criado de Calisto, se sorprende al ver llegar a Sosia, también criado de la casa, con el cabello desgreñado y llorando copiosamente.

TRISTÁN: ¿Qué es? ¿Qué has? ¿Porqué te matas? ¿Qué mal es éste?
(*La Celestina*, II, XIII: 107)

En la intervención de Tristán, señalamos los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta;

b) *Alternantes paralingüísticos silenciosos*; una pausa larga al final de cada pregunta, coincidiendo con el signo de cierre de la interrogación. Cada alternante silencioso coincide con un cambio de registro tonal, cuyo tono va subiendo en cada pregunta.

[8] Gaya (2005) define el complejo emocional como la confluencia de dos o más emociones en el estado emocional de una persona.

El autor, implícitamente, hace referencia al contacto ocular que sostiene Tristán con Sosia y a la proxémica, ya que Tristán va percibiendo los signos de llanto de Sosia a medida que se va acercando a la casa.

5) **Expl+Tp+Al+sVs+CNV**

Cinco registros tonales. La finalidad de estas preguntas es obtener una respuesta y señalar el estado emocional de Celestina.

En un contexto interactivo de falsa amistad, Celestina camina por la calle seguida de Sempronio. La mujer viene sola y hablando entre dientes. Al llegar a su lado, Sempronio se une a ella y hacen el camino juntos.

> CELESTINA: ¿Qué dizes, Sempronio? ¿Con quién hablas? ¿Viénesme royendo las haldas? ¿Por qué no aguijas? (*La Celestina*, I, V: 198-199).

En esta intervención de Celestina, señalamos los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta.

b) *Alternantes paralingüísticos silenciosos*; a) en la primera pregunta señalamos una pausa interna, representadas gráficamente por el signo ortográfico de la coma [,]; b) pausa final de cada pregunta, coincidente con el signo ortográfico de cierre de la interrogación.

c) *Signos verbales* morfológicos, «dizes» y «hablas», verbos de discurso;

d) *Signo verbal* recurso expresivo, «¿Viénesme royendo las haldas?», recurso metafórico utilizado por el autor para señalar el malestar que le produce a Celestina la presencia tan cercana de Sempronio. El registro tonal de este recurso metafórico denota agresividad y malestar.

Señalamos también otros recursos comunicativos no verbales, como son la proxémica y la cronémica.

e) *Proxémica* implícita, «royendo», verbo que quiere transmitir la presencia cercana y agobiante de Sempronio, que no deja espacio físico entre él y Celestina.

f) *Cronémica* implícita, «aguijas», verbo usado por Celestina para apremiar a Sempronio, instándole a que camine deprisa.

El valor comunicativo de las preguntas es un recurso en manos del autor para caracterizar a Celestina como una mujer vehemente, agresiva e impulsiva, con un comportamiento y lenguaje propio de las personas de baja condición social.

6) **Expl+Tp+Al+ sVs+ CNV**

Ocho registros tonales. La finalidad de estas preguntas es obtener una respuesta y señalar el estado emocional de ansiedad que agobia a Calisto.

En un contexto interactivo en casa de Calisto, el joven señor pregunta a Celestina por el resultado de su entrevista con Melibea. Las preguntas se amontonan en la boca de Calisto, deseoso de recibir información sobre su amada.

> CALITO: Díme, por Dios, señora, ¿qué fazía? ¿Cómo entraste? ¿Qué tenía vestido? ¿A qué parte de casa estaua? ¿Qué cara te mostró al principio? (*La Celestina,* I.VI: 206)

En la intervención de Calisto, señalamos los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta.

b) *Alternantes paralingüísticos silenciosos*; a) en la primera pregunta señalamos tres pausas internas, representadas gráficamente por el signo ortográfico de la coma [,]; b) pausa final de cada pregunta, coincidente con el signo ortográfico de cierre de la interrogación.

c)S*igno verbal* morfológico, «díme» verbo de discurso.

Señalamos también otros recursos comunicativos no verbales, como son la kinésica y la proxémica.

a) *Kinésica,* referencia a los movimientos corporales de Celestina y de Melibea, «¿qué fazía?», «¿Cómo entraste?»; Expresión facial de Melibea, «¿Qué cara te mostró?»

b) *Proxémica*, desplazamientos espaciales; «¿Cómo entraste?», ¿A qué parte de casa estaua? y ¿… al principio?

El valor comunicativo de las preguntas es un recurso en manos del autor para señalar el estado de ansiedad de Calisto. Consideramos relevante señalar el registro tonal de la introducción a la primera pregunta, «Díme, por Dios, señora», tres tonos diferentes, separados por pausas internas, su valor comunicativo es transmitir al lector el desasosiego de Calisto, su postración y su estado de ansiedad. La aglomeración de cinco preguntas sucesivas, sin dar tiempo a una respuesta es una evidencia del estado de ansiedad de Calisto.

Esta intervención es un recurso importante en manos del autor por su contribución a la caracterización psicológica de Calisto.

7) **Expl+ Tp+Al+ sVs+ Cmv+ CNV**

Dieciséis registros tonales. Ocho preguntas, con una pausa interna cada una. Estas preguntas no esperan respuesta. Su finalidad es criticar el comportamiento de las señoras y el trato que dan a las muchachas que tienen a su servicio.

El autor hace una crítica social de la clase social alta, a la vez que invita a la reflexión al lector.

> AREUSA: ¿A dó vas tiñosa? ¿Qué heziste, vellaca? ¿Porqué comiste esto, golosa? ¿Cómo fregaste la sartén, puerca? ¿Porqué no limpiaste el manto, suzia? ¿Cómo dixiste esto, necia? ¿Quién perdió el plato, desaliñada? ¿Cómo faltó el paño de manos, ladrona? (*La Celestina*, II. IX: 42)

En la intervención de Areúsa señalamos los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta.

b) *Alternantes paralingüísticos silenciosos*; a) en cada una de las ocho preguntas, señalamos una pausa interna, representadas gráficamente por el signo ortográfico de la coma [,]; b) pausa final de cada pregunta, coincidente con el signo ortográfico de cierre de la interrogación.

c) *Signos verbales* morfológicos, «tiñosa», «vellaca», «golosa», «puerca», «suzia», «necia», «desaliñada» y «ladrona» –adjetivos calificativos– emitidos con tono de voz despreciativo; «díxiste» verbo de discurso.

d) *Comentarios verbales* en número de ocho; sonidos implícitos de voz de falsete, imitando el tono de voz de las señoras.

Señalamos también otros recursos comunicativos no verbales, como son la kinésica y la proxémica.

a) *Kinésica,* referencia a sonidos de los movimientos objetoadaptadores, «¿fregaste la sartén?», «¿...limpiaste el manto?», «¿...perdió el plato?» y «¿...faltó el paño de manos?»; sonidos somatoadaptadores, «¿...comiste esto?»; además de todos los movimientos kinésicos implícitos en el texto.

b) *Proxémica*, desplazamientos espaciales; «¿A dó vas?».

El valor comunicativo de esta sucesión de preguntas es un recurso en manos del autor para hacer una crítica social de la época. En este caso señala el tratamiento deshumanizado que dan las señoras a sus criadas. Manifestación emocional de ira, por parte de Areúsa[9].

8) **Expl+ Al+ sVs+ Cmv**

Nueve registros tonales, en cinco preguntas. Las cuatro primeras preguntas esperan respuesta. La quinta no espera respuesta, es una recriminación a Lucrecia por su inoportuna presencia.

La muerte de Calisto ha herido profundamente el corazón de Melibea. Lucrecia no sabe qué hacer para sacarla del estado de postración en que se encuentra y acude a los aposentos donde duermen sus padres. Pleberio se despierta y responde a la llamada de Lucrecia.

> PLEBERIO: ¿Qué quieres, Lucrecia? ¿Qué quieres tan presurosa? ¿Qué pides con tanta importunidad e poco sosiego? ¿Qué es lo que mi hija ha sentido? ¿Qué mal tan arrebatado puede ser, que no aya yo tiempo de me vestir ni me dés avn espacio a me leuantar? (*La Celestina*, II, XX:188)

En la intervención de Pleberio podemos señalar los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos interrogativos* cuyo sonido paralingüístico es de pregunta.

[9] Seguidamente, Areúsa justifica su condición de prostituta, prefiriendo su libertad a la esclavitud que conlleva la condición de criada.

b) *Alternantes paralingüísticos silenciosos*; a) pausas internas, cuyo silencio coincide con el signo ortográfico de la coma [,], en la primera pregunta y en la última; b) pausa final de cada pregunta, de mayor duración que las pausas internas, coincidente con el signo ortográfico de cierre de la interrogación; c) en las preguntas tercera y quinta, señalamos una pausa interna implícita, previa al uso de las conjunciones copulativas, «e » y «ni», con función sumativa, que conlleva un cambio de registro tonal.

c) *Signo verbal* morfológico, «pides», verbo de discurso.

d) *Signo verbal* morfológico, «Qué» cuyo alargamiento silábico lo señala como elemento de mayor intensidad de tono;

e) *Comentario verbal*, «¿Qué quieres tan presurosa?» y «¿Qué pides con tanta importunidad e poco sosiego?», implícitamente hace referencia a las cualidades primarias de la voz, concretamente al tempo o velocidad con que Lucrecia le habla.

El valor comunicativo de las cuatro primeras preguntas ponen de manifiesta la ansiedad de Lucrecia. Estas cuatro preguntas esperan respuesta. El registro tonal de la quinta pregunta denota cierta recriminación, pues Lucrecia ha despertado a Pleberio de forma brusca e inesperada.

V.2.1.4.2.4. CONCLUSIONES

La variedad de registros tonales en la emisión de sonidos paralingüísticos de pregunta depende, en gran medida, del número de pausas internas de los enunciados, del número de pausas previas a su formulación y del número de pausas largas coincidentes con el signo ortográfico de cierre de la interrogación.

La variedad de registros tonales en una pregunta dada es proporcional al número de pausas internas y previas a la misma, es decir, a mayor número de pausas, mayor variedad y riqueza de registros tonales.

En un número sucesivo de preguntas, el registro tonal dominante puede variar de una pregunta a otra en función de la finalidad de cada pregunta.

El registro tonal dominante de una pregunta no siempre apunta a la espera de una respuesta. El registro tonal dominante de una pregunta puede tener distintas funciones: poner de manifiesto las emociones del personaje que las emite, estimular la reflexión en el lector, recriminar a al personaje al que va dirigida la pregunta, caracterizar un personaje, servir como recurso expresivo al escritor para efectuar una crítica social, etc.

El registro tonal de una pregunta y su valor comunicativo viene determinado por la presencia de recursos paralingüísticos y de otros sistemas comunicativos, verbales y no verbales.

Las emociones que llevan al personaje a efectuar la pregunta pueden ser varias: curiosidad, ira, ansiedad, etc. Estas emociones son fácilmente identificables por el contexto situacional en que se producen.

V.2.1.4.2. USO DE LA EXCLAMACIÓN

CELESTINA: *¡Justicia! ¡justicia! ¡señores vezinos! ¡Justicia! ¡que me matan en mi casa estos rufianes!* (*La Celestina*, II, XII, 104)

Los enunciados que emiten los personajes de *La Celestina*, unas veces cortos y otras más largos, ponen de manifiesto el sonido paralingüístico que indica vehemencia. Para señalarla, con el fin de mostrar un cambio de registro tonal, la lengua escrita utiliza los signos ortográficos de exclamación.

La vehemencia no indica que, necesariamente, el personaje grite o alce el volumen de su voz por encima de lo considerado normal. En *La Celestina*, encontramos situaciones en las que las intervenciones de los personajes van entre signos de exclamación, pese a que están utilizando la voz de susurro.

En literatura, el signo ortográfico de la exclamación informa al lector sobre el estado emocional de los personajes. No obstante, los signos de exclamación, por sí solos, son insuficientes para señalar su estado emocional o la vehemencia. Es el contexto situacional el que ayuda al lector a decodificar el grado de intensidad del tono de vehemencia emitido por el personaje. En *La Celestina*, encontramos ejemplos en los que, incluso, el pensamiento de los personajes aparece escrito entre signos de exclamación.

Como ya hemos señalado, reconociendo la sucesión de registros tonales en la emisión de las sucesivas sílabas de las distintas palabras, en nuestro trabajo de tesis nos limitamos a señalar el registro tonal de la frase o de la oración como unidad lingüística.

Para señalar el registro tonal de estos enunciados, el autor hace uso de los siguientes recursos paralingüísticos: Explícitos, Signos verbales, Signos no verbales y Transcripciones paralingüísticas.

V.2.1.4.2.1. Una sola exclamación

Relacionado con el tono, en los casos de una sola exclamación podemos encontrar: a) exclamaciones con un registro tonal único; b) exclamaciones con dos registros tonales y c) exclamaciones con más de dos registros tonales.

Cuando un personaje utiliza la vehemencia en sus intervenciones pone de manifiesto sus emociones y da información sobre su personalidad. En muchos casos, la finalidad de sus manifestaciones es llamar o rechazar a un personaje, exigir un cambio de comportamiento y dar salida a sus emociones.

V.2.1.4.2.1.1. *Registro tonal único*

Señalamos, a modo de ejemplos, varios casos de enunciados cortos en los que el personaje emite sonidos paralingüísticos de vehemencia con un solo registro tonal. En cada uno de estos casos, el registro tonal de vehemencia es identificado por el uso de los signos ortográficos de exclamación. Atendiendo al contexto de cada ejemplo, señalamos a continuación de cada uno de ellos la emoción sentida por el personaje.

a) MELIBEA: ¡Ay dolor! (*La Celestina*, II, XX, 189); tristeza.

b) PLEBERIO: ¡Hija mía Melibea! (*La Celestina*, II, XII, 92); tristeza.

c) CALISTO: ¡Ve con el diablo! (*La Celestina*, I, I: 37); ira.

d) PÁRMENO: ¡Apruéuelo el diablo! (*La Celestina*, I, II: 121); ira.

e) SEMPRONIO: ¡Enoramala acá esta noche venimos! (*La Celestina*, II, XII: 87); miedo.

f) CALISTO: ¡Assi los diablos te ganen! (*La Celestina*, I, I: 34); ira.

g) SEMPRONIO: ¡Duelos tenemos! (*La Celestina*, I, I: 55); burla.

V.2.1.4.2.1.2. ***Dos o más registros tonales en un enunciado exclamativo***

En este apartado, señalamos varios ejemplos de enunciados breves. En algunos casos, el enunciado está formado por una sola palabra y su finalidad es llamar a otro personaje.

a) ¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! (*La Celestina,* I, I, 34); llamada.

b) ¡O triste, é quando veré yo esso entre mí é Melibea! (*La Celestina,* I, I, 57); amor.

c) ¡Ya, ya, ya! (*La Celestina,* I, IV, 177); aprobación.

V.2.1.4.2.2. Dos exclamaciones sucesivas

Dos exclamaciones sucesivas evidencian la presencia de dos registros tonales e incluso más en el habla del personaje.

1) **Expl+ Tp+ Al**

En un contexto interactivo familiar, Alisa llama a su hija Melibea, que está en otra habitación de la casa.

ALISA: ¡Melibea! ¡Melibea! (*La Celestina,* II, XII: 92)

Dos registros tonales. Los recursos utilizados por el autor para señalar los sonidos paralingüísticos de este enunciado son los siguientes:

a) *Transcripción ortográfica de los signos de exclamación* que señalan el sonido paralingüístico de vehemencia en la voz de Alisa. El contexto situacional informa al lector de que el volumen de su voz es alto, por estar Melibea en otra habitación de la casa, no especificando el lugar.

b) *Alternante paralingüístico de pausa larga,* coincide con el signo de cierre de la exclamación. Cuanto más alto es el volumen de voz en la llamada, más larga será la pausa entre la primera llamada y la siguiente.

2) **Expl+Al+sVs**

En un contexto interactivo social, al entrar Calisto en un jardín en busca de su halcón, encuentra, casualmente, a Melibea. Ambos jóvenes hablan y Calisto trata de ganar su amor. Melibea lo rechaza con ira.

> MELIBEA: ¡Vete! ¡vete de ay, torpe! (*La Celestina*, I, I, 33)

En esta intervención de Melibea señalamos tres registros tonales. El autor, para señalar los sonidos paralingüísticos que señalan la ira de Melibea, hace uso de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de los signos de exclamación* indicador del sonido de ira en el enunciado que encierran;

b) *Alternante silencioso,* pausa larga al final del primer enunciado, «¡Vete!», coincidente con el signo de exclamación de cierre.

c) *Alternante silencioso,* pausa interna breve, coincidente con el signo ortográfico de la coma [,] en el interior del segundo enunciado.

d) *Signo verbal* morfológico, «torpe», –adjetivo calificativo–; su valor es peyorativo y ofensivo para Calisto; su finalidad es poner de manifiesto el sonido paralingüístico de ira y desprecio de Melibea.

e) *Signo verbal* morfológico, «vete», –verbo–, sonido paralingüístico de ira y rechazo.

3) **Expl+ Tp+Al+ sVs+ Cmv+ CNV**

Al abandonar de forma precipitada el huerto de Melibea, Calisto cae desde lo alto de la tapia a la calle. Su muerte es inmediata y el espectáculo de sus sesos esparcidos por el suelo, insólito. Melibea, transida de dolor no cesa en sus lamentaciones.

> MELIBEA: ¡O la más triste de las tristes! ¡Tan tarde alcançado el plazer, tan presto venido el dolor! (*La Celestina*, II, IXX, 186)

En esta intervención de Melibea señalamos tres registros tonales. Para señalar el sonido vehemente que pone de manifiesto la tristeza de Melibea y el dolor moral que la aqueja, el autor hace uso de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de los signos de exclamación* para indicar la vehemencia en la emisión del mensaje que encierran entre ellos;

b) *Alternante silencioso,* pausa larga al final del primer enunciado, coincidente con el signo de exclamación de cierre.

c) *Alternante silencioso,* pausa interna, coincidente con el signo ortográfico de la coma [,] en el interior del segundo enunciado.

d) *Signos verbales* morfológicos, «triste», «tristes» y «dolor»; su valor es señalar el estado emocional de sufrimiento de Melibea;

e) *Comentario verbal,* «¡O la más triste de las tristes!»; su finalidad es señalar el grado superlativo del dolor de Melibea, un dolor que excede al sentido por cualquier otra mujer en su situación.

Señalamos también la presencia de otros sistemas comunicativos, como es el caso de la cronémica.

a) *Cronémica,* «tan tarde» y «tan presto», la oposición de estos términos en el enunciado tiene por finalidad señalar la brevedad –cronémica– de la felicidad alcanzada.

La conjunción de todos los recursos comunicativos señalados contribuye a señalar el sonido paralingüístico de dolor en el tono de vehemencia de las palabras de Melibea.

V.2.1.4.2.3. Tres o más exclamaciones sucesivas

Bajo este título presentamos ejemplos de tres o más enunciados exclamativos. El número y variedad de registros tonales es muy variado y obedece a los estados emocionales de los personajes que los emiten.

1) **Expl+Tp+ Al+ CNV**

En un contexto interactivo familiar, con gran temor y sorpresa, Celestina observa la llegada de Sempronio a la casa. Este hecho en sí no tendría importancia, si no fuese porque Elicia está acompañada de Crito, otro de sus amantes. A partir de este momento, la prisa y agobio de las dos mujeres en esconder a Crito y dar una apariencia de normalidad cuando Sempronio llegue a la casa, es expresada con signos de vehemencia en la escritura. Vuelta la normalidad, y ya Sempronio en casa de Celestina, la mujer

llama a Elicia con grandes gritos, simulando sorpresa y alegría. Esta es la situación que interpretamos en este caso.

CELESTINA: ¡Elicia! ¡Elicia! ¡Cátale aquí! (*La Celestina,* I, I, 61).

Tres registros tonales. Las emociones que manifiesta Celestina se caracterizan por su falsedad. Falsa sorpresa y falsa alegría.

Para señalar el sonido paralingüístico de vehemencia motivada por la falsedad de las emociones de Celestina, el autor hace uso de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de los signos de exclamación* en cada enunciado, para indicar el sonido de vehemencia y falsa alegría de Celestina;

b) *Alternante silencioso,* pausa larga al final de cada uno de los tres enunciados; el contexto situacional en que se produce la acción informa al lector de que el volumen de voz utilizado por Celestina es muy alto, voz gritada, para avisar a Elicia, que está en otro piso de la casa, de la llegada de Sempronio.

Señalamos también la presencia de otros sistemas comunicativos no verbales, como es el caso de la proxémica.

a) *Proxémica,* «aquí» –adverbio de lugar–; indica la proximidad de Sempronio, motivo de la falsa alegría que Celestina manifiesta con un sonido paralingüístico de vehemencia.

2) **Expl+Tp+ Al+**

En un contexto interactivo de falsa amistad en casa de Celestina, se disponen a compartir la mesa, Celestina, Sempronio, Pármeno, Elicia y Areúsa. En un momento dado, la conversación se centra en Melibea. Sempronio alaba sus atributos físicos, lo que provoca la ira de Elicia; ira motivada por los celos.

ELICIA: ¡Assí! ¡Para assentar a comer, muy diligente! ¡A mesa puesta con tus manos lauadas e poca vergüença! (*La Celestina,* II, IX, 27)

Tres registros tonales. El segundo enunciado está formado por dos registros tonales; el tercero por tres. En la emisión de los sonidos paralingüísticos, señalamos como más relevante el campo entonativo correspondiente al segundo enunciado. La vehemencia es motivada por las emociones de celos e ira que siente Elicia.

Para señalar el sonido paralingüístico de la vehemencia con que Elicia manifiesta su ira, el autor utiliza los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de los signos de exclamación* en cada enunciado, para indicar la vehemencia de Elicia, motivada por los celos y la ira;

b) *Alternantes silenciosos,* pausa larga al final de cada uno de los tres enunciados; el contexto situacional en que se produce la acción informa al lector de que el volumen de voz utilizado por Elicia es muy alto, pese a que la distancia entre ellos es pequeña, motivada por estar situados todos alrededor de puna misma mesa. El contexto situacional nos lleva a interpretar que, en la emisión del segundo enunciado, «¡Para assentar a comer, muy diligente!», el volumen de voz de Elicia es el más alto de toda su intervención.

3) **Expl+Tp+ Al+ sVs**

En un contexto interactivo familiar, Pleberio se deshace en lágrimas por la muerte de su hija Melibea y las circunstancias en las que se ha producido.

Cinco registros tonales. Manifestación emocional de tristeza y sufrimiento de Pleberio.

> PLEBERIO: ¡O gentes, que venís a mi dolor! ¡O amigos e señores, ayudáme a sentir mi pena! ¡O mi hija e mi bien todo! (*La Celestina,* II, XX, 201)

Para transmitir la vehemencia de Pleberio en la expresión de su tristeza y dolor, el autor utiliza los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de los signos de exclamación* en cada enunciado, para indicar la vehemencia de Pleberio en la emisión de los sonidos paralingüísticos de dolor.

b) *Alternantes silenciosos,* pausa larga al final de cada uno de los tres enunciados; el contexto situacional en que se produce la acción informa al lector de que el volumen de voz utilizado por Pleberio es muy alto, implícitamente apoyado por diferenciadores paralingüísticos que evidencian la presencia de gemidos y lágrimas.

c) *Alternantes silenciosos,* pausa interna, en los dos primeros enunciados, al final de los vocativos o efectos de llamada;

d) *Signos verbales* morfológicos, «dolor» y «pena»; manifestadores emocionales de tristeza y sufrimiento.

4) **Expl+ Tp+ Al+ Df**

En un contexto interactivo social en casa de Melibea, Lucrecia es testigo de la conversación que sostiene su señora con Celestina. Le sorprende y le llama la atención que Melibea sea tan explícita con Celestina, confesándole abiertamente que la encuentra vieja y que si la reconoce es por la cicatriz que le cruza la cara. Esta sinceridad de su señora causa la hilaridad y el comentario de Lucrecia, hecho con voz murmurada.

> LUCRECIA: ¡Hy! ¡hy! ¡hy! ¡Mudada está el diablo! ¡Hermosa era con aquel su Dios os salue, que traviessa la media cara! (*La Celestina*, I, IV, 171).

Cuatro registros tonales. La sorpresa es la causa de la risa y de los comentarios de Lucrecia.

Para transmitir la vehemencia de Lucrecia, tanto en la espontaneidad de su risa como en sus comentarios verbales, el autor hace uso de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de los signos de exclamación* en cada enunciado, para indicar la vehemencia de Lucrecia, tanto en la emisión de su risa como de sus comentarios verbales.

b) *Transcripción ortográfica de diferenciadores paralingüísticos,* «¡Hy! ¡hy! ¡hy!»; el contexto situacional informa al lector de que, pese a su vehemencia, Lucrecia controla el volumen del sonido paralingüístico de risa.

c) *Alternantes silenciosos,* pausa larga al final de cada uno de los tres enunciados, representada gráficamente por el signo ortográfico de cierre de la exclamación; teniendo en cuenta el contexto situacional, el lector puede decodificar que toda la intervención de Lucrecia está contaminada por la risa.

c) *Alternantes silenciosos,* pausa interna, en el último enunciado, producida por el alternante silencioso, gráficamente representada por el signo ortográfico de la coma [,], divide el enunciado en dos, lo que paralingüísticamente lleva aparejado un cambio en el tono de la voz. De este modo, el primer enunciado se caracteriza por un registro tonal alto, a diferencia del segundo cuyo registro tonal es más bajo, que coincide, además, con la pausa final.

5) **Expl+ Tp+ Al+ sVs**

En un contexto interactivo en casa de Celestina, Pármeno y Sempronio acuden a visitar a la mujer a altas horas de la noche. Ambos exigen a Celestina que, siguiendo lo acordado, reparta con ellos los beneficios obtenidos de Calisto, pues los tres, de común acuerdo, ayudaron a Calisto en el proceso de seducción de Melibea. Las exigencias de los criados y la resistencia de Celestina desencadenarán la tragedia.

> CELESTINA: ¡Justicia! ¡justicia! ¡señores vezinos! ¡Justicia! ¡que me matan en mi casa estos rufianes! (*La Celestina*, II, XII, 104).

Cinco registros tonales. Los sonidos paralingüísticos de estas cinco emisiones de Celestina son el miedo, la ira. Para expresar la vehemencia en la forma de expresión de Celestina, el autor hace uso de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de los signos de exclamación* en cada enunciado, para indicar la vehemencia de Lucrecia, tanto en la emisión de su risa como de sus comentarios verbales.

b) *Alternantes silenciosos*, pausa larga al final de cada uno de los cinco enunciados, representada gráficamente por el signo ortográfico de cierre de la exclamación; teniendo en cuenta el contexto situacional, el lector puede decodificar que toda la intervención de Celestina está marcada por la desesperación.

c) *Signo verbal* morfológico, «¡justicia!» –sustantivo, repetido tres veces; su finalidad es señalar la desesperación de Celestina;

d) *Signo verbal* recurso sintáctico, «¡señores vezinos!» informa al lector de la presencia implícita de un diferenciador paralingüístico: el grito.

Toda la intervención de Celestina está marcada por el dramatismo y por la variedad de registros tonales motivados por la desesperación y el miedo.

V.2.1.4.2.4. CONCLUSIONES

Para señalar la vehemencia y el estado emocional del personaje, la lengua escrita utiliza el signo ortográfico de exclamación.

La variedad de registros tonales en la emisión de sonidos paralingüísticos de vehemencia depende, en gran medida, del número de pausas internas de los enunciados

y del número de pausas largas coincidentes con el signo ortográfico de cierre de la exclamación.

Los signos de exclamación, por sí solos, son insuficientes para señalar el estado emocional y la vehemencia de los personajes. Es el contexto situacional el que ayuda al lector a decodificar la intensidad, mayor o menor, en el tono de vehemencia emitido por el personaje.

La variedad de registros tonales, en un enunciado exclamativo dado, es proporcional al número de pausas internas y previas al mismo. Es decir, a mayor número de pausas, mayor variedad de registros tonales.

En un número sucesivo de enunciados exclamativos, el registro tonal dominante puede variar de un enunciado a otro en función de las emociones sentidas por el personaje.

El registro tonal dominante en un enunciado marcado por la vehemencia puede obedecer a distintos fines: poner de manifiesto las emociones del personaje que lo emite, recriminar al personaje con el que interactúa, caracterizar a los personajes, emitir una crítica social, invitar al lector a la reflexión, etc.

El registro tonal de un enunciado emitido con sonidos paralingüísticos indicadores de vehemencia y su valor comunicativo vienen determinados por la presencia de recursos paralingüísticos y de otros sistemas comunicativos, verbales y no verbales.

V.2.1.4.3. TONO Y CAMBIOS DE SIGNIFICADO

CELESTINA: *¿De una sola gotera te mantienes?* (*La Celestina,* I, VII: 255)

En *La Celestina,* encontramos numerosos casos en los que el tono de voz dice más que las palabras. La utilización de un término lingüístico aparentemente desligado del contexto situacional en el que el autor lo inserta, permite al lector hacer uso de su libertad interpretativa y descubrir su sentido en el texto. Es a partir de ese momento cuando el lector descubre *el campo tonal de la frase,* que dota de significado al mensaje emitido por el personaje.

V.2.1.4.3.1. Manifestador de ironía

En los dos casos que presentamos a continuación, el autor recurre como elemento de comparación, a un instrumento musical para señalar el tono de voz de ironía con que Sempronio hace referencia a las emociones y sentimientos de Calisto:[1]

a) «Destemplado está esse *laúd*.» (*La Celestina,* I, I: 39)
b) «De otro temple está esta *gayta*.» (*La Celestina,* I, I: 43)

[1] La letra en cursiva es nuestra. Este recurso lo utilizaremos en el análisis de los demás casos.

Esta presentación aislada de los dos enunciados deja el campo abierto a la interpretación del tono de voz. Es el contexto situacional en que se producen el que permitirá al lector decodificar el tono de voz del personaje en su emisión.

1) «Destemplado está esse *laúd*.» (*La Celestina*, I, I: 39).

El contexto situacional del enunciado es el que dota al mismo de un tono de voz determinado. Para facilitar al lector la decodificación del tono de voz de Sempronio, que es quien emite este enunciado, presentamos brevemente la situación y el diálogo de la interacción de la que hemos extraído el ejemplo.

Con un lenguaje ampuloso y afectado, Calisto se muestra quejoso ante Sempronio por el malestar que le produce el desamor de Melibea. Para dar salida a su dolor, Calisto pide a Sempronio le alcance su laúd.

> CALISTO: Dame acá el *laúd.*
> SEMPRONIO: Señor, vesle aquí.
> CALISTO: ¿Qué dolor puede ser tal, que se yguale con mi mal?
> SEMPRONIO: Destemplado está esse *laúd.*
> CALISTO: ¿Cómo templará el *destemplado*? ¿Cómo sentirá el armonía aquel, que consigo está tan discorde? ¿Aquel en quien la voluntad á la razón no obedece? ¿Quien tiene dentro del pecho aguijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas,todo á vna causa? Pero tañe é canta la más triste canción que sepas. (*La Celestina*, I, I: 39).

Sempronio utiliza los términos «laúd» y «destemplado» para hacer referencia a Calisto y a la inestabilidad emocional que le ha producido su amor por Melibea. Destacamos que Calisto ha sabido decodificar correctamente el tono de voz de ironía de Sempronio. Prueba de ello es su respuesta: «¿Cómo templará el destemplado?» [2]

El sonido paralingüístico de este enunciado emitido por Sempronio es de ironía.

[2] No reproducimos toda la intervención de Calisto, debido a su extensión. Pero sí queremos señalar que, en su totalidad, confirma lo que hemos expresado: que Calisto ha sabido decodificar correctamente el tono de ironía de Sempronio al decir: «Destemplado está esse laúd». Calisto ha entendido perfectamente el mensaje de Sempronio y lo justifica con las razones que da en su larga intervención.

2) «De otro temple está esta *gayta*.» (*La Celestina,* I, I: 43)

Este caso es la continuidad de la interacción anterior. Calisto abandona su lenguaje ampuloso y se muestra desvalido ante su criado.

> CALISTO: Sempronio.
> SEMPRONIO: Señor.
> CALISTO: No me dexes.
> SEMPRONIO: De otro temple está esta *gayta*. (*La Celestina,* I, I: 43)

En esta ocasión, Sempronio recurre a otro instrumento musical –menos regio, tal vez– para señalar, con un tono de voz irónico, el decaimiento moral de su señor.

3) ¡Mas en *asnos*! (*La Celestina,* I. I:54)

Este caso se produce en la misma interacción que los dos casos anteriores. Calisto hace una descripción física de Melibea que despierta la ironía de Sempronio, quien manifiesta lo que piensa con voz murmurada.

> CALISTO: Comienzo por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado, que hilan en Arabia? Más lindos son é no resplandescen menos. Su longura hasta el postrero assiento de sus pies; después *crinados* é atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para conuertir los hombres en piedras.
> SEMPRONIO: ¡Mas en *asnos*!
> CALISTO: ¿Qué dizes?
> SEMPRONIO: Dixe que essos tales no serían cerdas de *asno*.
> (*La Celestina,* I. I:54)

El uso de los términos lingüísticos «crinados» y «asnos» –este último repetido dos veces– son de esencial importancia para destacar el sonido paralingüístico de ironía de Sempronio.

Al hacer uso Calisto del término «crinados» para hacer referencia a los cabellos de Melibea, por asociación de ideas, Sempronio piensa en las crines de los asnos, lo que le lleva a murmurar «¡Mas en asnos!». Preguntado por Calisto, con el fin de disimular, dando por supuesto que Calisto ha oído la palabra

«asnos», la vuelve a utilizar en su comentario verbal realizado con un volumen de voz más alto y un mensaje diferente.

El sonido paralingüístico de este enunciado emitido por Sempronio es de ironía.

V.2.1.4.3.2. Manifestador de sorpresa e ironía

1) ¿Con las *gallinas*, hija? (*La Celestina*, I, VII: 247)

En un contexto interactivo en el dormitorio de Areúsa, Celestina ridiculiza el comportamiento de la joven. Celestina ha llegado a la casa acompañada de Pármeno, que ha quedado a la espera en el piso bajo de la casa

> AREÚSA: Tía, señora, ¿qué buena venida es esta tan tarde? Ya me desnudaua para acostar.
> CELESTINA: ¿Con las *gallinas*, hija? Así se hará la hazienda.
> (*La Celestina*, I, VII: 247)

Destacamos el término lingüístico *gallinas*, que es el predominante en el campo tonal de la frase.

En este diálogo entre las dos mujeres, el autor ha querido destacar el tono de sorpresa e ironía de Celestina, recurriendo para ello a una comparación no explícita: Areúsa se acuesta a la misma hora que las gallinas, es decir, al atardecer.

El sonido paralingüístico de este enunciado emitido por Celestina es de sorpresa e ironía.

2) ¿De vna sola *gotera* te mantienes? (*La Celestina*, I, VII: 255)

La acción se desarrolla a continuación del caso anterior. Areúsa confiesa a Celestina que se ha acostado temprano porque se siente triste; su amante ha partido para la guerra con su capitán. Celestina intenta convencer a la joven para que entable relaciones sexuales con Pármeno, pero ella se resiste. Quiere permanecer fiel a su amante en su ausencia. En este contexto, Celestina intenta

convencerla de que no es futuro para una joven prostituta tener un solo amante. Es en este contexto donde Celestina le dice: «¿De vna sola *gotera* te mantienes?».

> CELESTINA: ¿De vna sola *gotera* te mantienes? (*La Celestina*, I, VII: 255)

En este caso, el término lingüístico *gotera* es el predominante en el campo tonal de la frase. Se trata de un término que, de forma metafórica, amplía su significado: el medio de vida de una joven prostituta. Celestina lo utiliza para despertar un comportamiento en Areúsa. Es un recurso en manos del autor para señalar el tono de sorpresa e ironía de Celestina.

V.2.1.4.3.3. Manifestador de ira

1) La primera á quien yo he hecho perder el *cacarear*. (*La Celestina*, I, III: 137-138)

En un contexto interactivo, Sempronio y Celestina caminan juntos por la calle. El tema de conversación es Melibea. El criado se manifiesta desconfiado, ante las dificultades que pueda tener Celestina para hechizar a Melibea. La mujer lo tranquiliza, tiene experiencia en este tipo de negocios.

> CELESTINA: Que, avnque esté braua Melibea, no es ésta, si á Dios ha plazido, la primera á quien yo he hecho perder el *cacarear*.
> (*La Celestina*, I, III: 137-138)

El término predominante en el campo tonal de la frase es el verbo «cacarear», utilizado con un sentido metafórico: Celestina está segura de que sabrá hacer desaparecer la soberbia que caracteriza a Melibea.

El sonido paralingüístico de Celestina, en la emisión de este enunciado es ira, con un matiz despectivo.

2) ¡Los huessos, que yo *roy* [...] (*La Celestina*, I, I: 91-93)

Celestina se siente incómoda y malhumorada con el resultado de su primera entrevista con Calisto. Piensa que éste no quiere pagarle lo que ella quiere cobrar por sus servicios en el proceso de hechizar a Melibea.

> CELESTINA: ¡Sempronio, ¡de aquellas viuo yo! ¡Los huessos, que yo roy, piensa este necio de tu amo de darme á comer! (*La Celestina,* I, I: 91-93)

El contexto situacional informa al lector del sentido de las palabras de Celestina. Con su expresión «Los huessos, que yo roy, piensa este necio de tu amo de darme á comer!», la astuta mujer manifiesta que no está dispuesta a conformarse con lo que Calisto pretenda pagarle. Ella sabe perfectamente el precio que le corresponde cobrar por su trabajo y no piensa conformarse con menos.

El sonido paralingüístico de este enunciado emitido por Celestina es de ira.

3) ... *cóseme* esta boca, [...] (*La Celestina,* I, VI: 205)

En un contexto interactivo en casa de Calisto, Pármeno y Sempronio son testigos de la astucia de Celestina para conseguir un manto nuevo en pago a sus servicios de alcahueta.

> PÁRMENO: Sempronio, cóseme esta boca, que no lo puedo sofrir. ¡Encaxado ha la saya!
> SEMPRONIO: ¿Callarás, por Dios, ó te echaré dende con el diablo? (*La Celestina,* I, VI: 205)

El término predominante del campo tonal de la frase, es el verbo «cóseme»; Pármeno lo utiliza con sentido metafórico para indicar el esfuerzo que le supone permanecer callado.

El sonido paralingüístico del enunciado emitido por Pármeno es de ira.

V.2.1.4.3.4. Manifestador de seguridad

1) ya comía yo pan con *corteza*.

En un contexto interactivo, Sempronio y Celestina caminan juntos por la calle. El tema de conversación es Melibea. El criado se manifiesta desconfiado, ante las dificultades que pueda tener Celestina para hechizar a Melibea. La mujer lo tranquiliza, tiene experiencia en este tipo de negocios.

> CELESTINA: Pues quando tú nascite *ya comía yo pan con corteza*.
> (*La Celestina,* I, I: 140).

En este ejemplo, el campo tonal de la frase se extiende hasta el final de la misma, por tratarse de un enunciado con sentido metafórico.

El sonido paralingüístico de este enunciado emitido por Celestina es de seguridad y firmeza.

2) Yo te le traeré manso é benigno *á picar el pan en el puño.* (*La Celestina,* I, I: 90).

Sempronio manifiesta su preocupación ante Celestina por el comportamiento de Pármeno, que obstaculiza con sus razonamientos a Calisto la buena marcha de su negocio. Celestina lo tranquiliza.

> CELESTINA: Yo te le traeré manso é benigno *á picar el pan en el puño* é seremos dos á dos é, como dizen, tres al mohino. (*La Celestina,* I, I: 90).

En este caso, el campo tonal de la frase se extiende y abarca el enunciado «*á picar el pan en el puño*». Su sentido metafórico es que domina la situación, que pronto lo habrá ganado para su causa.

El sonido paralingüístico de este enunciado emitido por Celestina es de seguridad y firmeza.

V.2.1.4.3.5. CONCLUSIONES

En *La Celestina,* encontramos numerosos casos en los que el tono de voz dice más que las palabras. La utilización de un término lingüístico aparentemente desligado del contexto situacional en el que el autor lo inserta, permite al lector hacer uso de su libertad interpretativa y descubrir su sentido metafórico en el texto. Es a partir de ese momento cuando el lector descubre *el campo tonal de la frase,* que dota de significado al mensaje emitido por el personaje.

Para señalar el tono de la voz de los personajes, el autor hace uso de *Implícitos, Explícitos, Signos verbales, Comentarios verbales, Transcripciones paralingüísticas y la Comunicación no verbal*.

El tono de voz es un recurso en manos del autor para señalar las emociones, sentimientos e intereses de los personajes.

El contexto situacional es un recurso en manos del autor para ayudar al lector a decodificar las emociones de los personajes y, como consecuencia, dar sentido al tono de voz de los personajes.

La Comunicación no verbal es un recurso en manos del autor para crear un ambiente que ayude al lector a decodificar las emociones de los personajes y, en consecuencia, hacer significativo el tono de su voz.

V.2.1.4.4. DIFERENTES TIPOS DE ENUNCIADOS

> ELICIA: *¡Ha don maluado! ¿Verla quieres? ¡Los ojos se te salten!, que no basta á tí vna ni otra. ¡Anda! véela é dexa á mí para siempre.* (*La Celestina,* I, I: 63).

En *La Celestina*, en sus interacciones, los personajes utilizan enunciados de distinta extensión y tipología. Esto no sólo ocurre en literatura, sino también en la vida diaria. En este apartado de nuestra tesis queremos señalar varios casos en los que el autor utiliza distintos tipos de enunciados que conllevan una gran variedad y riqueza de registros tonales.

En *La Celestina*, encontramos casos en los que el tono usado por un personaje da a un enunciado un sentido diferente al que normalmente tendría. Esto ocurre, principalmente, en aquellos casos en los que el personaje, en su interacción con otro o en sus reflexiones personales, utiliza enunciados interrogativos, exclamativos y enunciativos. En estos casos, el contexto situacional es de gran ayuda para su correcta interpretación. Señalamos algunos casos, a tipo de ejemplos.

En los casos que presentamos a continuación, el contexto situacional permite al lector interpretar los sonidos paralingüísticos emitidos por el personaje: la variedad de registros tonales, las modificaciones del volumen de su voz, el tempo invertido en su emisión, la presencia de calificadores y de diferenciadores paralingüísticos.

1)

> CALISTO: ¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito?
> (*La Celestina,* I, I: 34).

2)

SEMPRONIO: ¡Ha! ¡ha! ¡ha! ¿Esto es el fuego de Calisto? Estas son sus congoxas? ¡Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros!
(*La Celestina,* I, I: 42)

3)

SEMPRONIO: ¿Dexarle he solo ó entraré alla? Si le dexo, matarse ha; si entro, matarme ha. Quédese; no me curo. Más vale que muera aquel á quien es enojosa la vida, que no yo, que huelgo con ella.(*La Celestina,* I, I: 37)

4)

AREÚSA: ¡Válala el diablo a esta vieja, con qué viene como huestantigua á tal hora! Tía, señora, ¿qué buena venida es esta tan tarde? Ya me desnudaua para acosar. (*La Celestina,* I, I: 37)

5)

ELICIA: ¿Cómo no te acuerdas? Descordada eres, cierto. ¡O cómo caduca la memoria! Pues, por cierto, tú me dixiste, quando la leuauas, que las auías renovado siete vezes. (*La Celestina,* I, I: 37)

En estos casos, sería de aplicación, para cada uno de los enunciados aislados, lo ya presentado en los distintos apartados dedicados al Segundo nivel de análisis de nuestra investigación.

V.2.2. CALIFICADORES DE LA VOZ

> LUCRECIA: *¡Assi te arrastren, traydora! ¿Tú no sabes qué es? Haze la vieja sus hechizos e vasse; después házese de nueuas*.
> CELESTINA: *¿Qué dizes?*
> LUCRECIA: *Madre, que vamos presto e me dés el cordón.* (*La Celestina*, II, IX: 49)

En *La Celestina* encontramos numerosas referencias a los calificadores o tipos de voz de los personajes. Esto nos lleva a considerar que Fernando de Rojas vio en ellos un importante recurso literario para la caracterización de sus personajes y para señalar el contexto cultural y social en que se desarrolla su obra.

En nuestro trabajo de investigación, hemos considerado pertinente agrupar los calificadores en categorías y comentarlos individualmente para, finalmente, señalar unas conclusiones sobre su relevancia en la obra.

V.2.2.1.Voz murmurada

En el contexto de *La Celestina,* definimos la voz murmurada como un tipo voz de volumen más bajo del habitual, utilizado por los personajes para dar salida a sus pensamientos y emociones sin ser oídos por los demás personajes presentes en la interacción. La voz murmurada es un recurso utilizado por el personaje para

manifestar su malestar o su forma de pensar no acorde con el personaje con el que interactúa, evitando ser oído por éste.

En *La Celestina*, la voz murmurada es una técnica que utiliza Fernando de Rojas para caracterizar a los personajes de baja condición social. Es el caso de Sempronio, Pármeno, Lucrecia, Elicia y Celestina. Sempronio y Pármeno son los criados de confianza de Calisto, Lucrecia es la sirvienta de Melibea y Elicia la pupila de Celestina. Cuando estos personajes están en presencia de sus señores o de personas de rango superior al suyo y quieren emitir sus propios pensamientos y emociones, hacen uso de la voz murmurada, evitando de este modo ser oídos.

También los criados murmuran en presencia de personas de baja condición social, cuando se consideran inferiores a ellas y no se atreven a exteriorizar sus pensamientos. Es el caso de Sempronio, Pármeno y Lucrecia que murmuran en presencia de Celestina pues, aunque es una mujer de baja condición social, es temida y respetada por todos, por su condición de hechicera y mujer sin escrúpulos.

V.2.2.1.1. Técnicas de escritura para presentar la voz murmurada implícita

Para presentar la voz murmurada implícita, el autor utiliza, en la mayoría de los casos, la misma técnica:

a) en la interacción participan sólo dos personajes;
b) el personaje de rango superior emite un determinado mensaje;
c) el personaje de rango inferior manifiesta su desacuerdo con voz murmurada, para evitar ser oído;
d) el personaje superior hace una pregunta, demostrando que no ha oído bien;
e) el personaje de rango inferior habla con su voz habitual, pero cambia de mensaje, pues habla para ser oído;

Con esta técnica de escritura, el autor facilita la interpretacion de que el personaje de condición social inferior ha hablado con voz murmurada.

1) **Impl+Cm+sVs+Tp.**

En un contexto interactivo familiar, Calisto está en su casa acongojado por el desamor de Melibea. No cesa de lamentarse. Sempronio muestra su malestar y su ironía murmurando, para evitar ser oído por su señor.

> SEMPRONIO: ¡Algo es lo que digo! ¡A más ha de yr este hecho! No basta loco, sino ereje.
> CALISTO: ¿No te digo que fables alto, quando fablares? ¿Qué dizes?
> SEMPRONIO: Digo que nunca Dios quiera tal; que es especie de heregía lo que agora dixiste. (*La Celestina*, I, I: 41)

Voz murmurada de Sempronio implícita en el texto. La identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales morfológicos*, «fables», «fablares», «dizes» –verbos de dicurso– y «alto» –adjetivo calificativo –, en la intervención de Calisto.

b) *Comentario verbal* de Calisto, «No te digo que fables alto, quando fablares», implícitamente informa al lector de que Sempronio ha hablado con un volumen de voz bajo.

c) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿No te digo que fables alto, quando fablares?»; sonido paralingüístico de pregunta que no espera respuesta; manifestador emocional de la ira de Calisto.

d) *Transcripción ortográfica de signos exclamación,* «¡Algo es lo que digo! ¡A más ha de yr este hecho!»; el contexto situacional, el contenido del mensaje verbal y la vehemencia informan al lector de que Sempronio ha expresado su malestar con voz murmurada.

e) *Comentario verbal* de Sempronio, «Digo que nunca Dios quiera tal; que es especie de heregía lo que agora dixiste.» El contenido del mensaje verbal informa al lector de que Sempronio ha abandonado la voz murmurada y ha aumentado el volumen de su voz para ser oído por su señor.

En relación a la estructura tripartita del lenguaje (Poyatos, 1994a: 145), el autor incide prioritariamente en el uso del lenguaje-paralenguaje, donde la kinésica está implícita en los movimientos corporales de ambos personajes. El

autor ha seguido así estrictamente la técnica señalada para los casos de voz murmurada implícita.

2) **Impl+Cm+ Tp+ sVs**

Este caso es la continuidad del anterior. Calisto sigue hablando de Melibea, elogiando sus encantos y lamentándose de su desamor. El malestar de Sempronio va en aumento, manifestando su ira con voz murmurada para evitar ser oído por su señor.

> SEMPRONIO: ¡O pusilámino! ¡O fideputa! ¡Qué Nembrot, qué mago Alexandre, los quales no solo del señorío del mundo, mas del cielo se juzgaron ser dignos![1]
> CALISTO: No te oy bien esso que dixiste. Torna, dilo, no procedas.
> SEMPRONIO: Dixe que tú, que tienes mas coraçon que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcançar una muger. (*La Celestina*, I, I: 45).

Voz murmurada de Sempronio implícita en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación* en los tres enunciados de la primera intervención de Sempronio. Su función es señalar la vehemencia y la ira de Sempronio.

b) *Signos verbales* morfológicos, «Dixe», «dilo», dixiste» y «oy», –verbos de discurso–; «bien» –adverbio–.

c) *Comentario verbal* de Calisto, «No te oy bien esso que dixiste. Torna, dilo, no procedas.» Informa al lector de que Sempronio ha hablado con voz murmurada, impidiendo a Calisto oír lo que decía.

d) *Comentario verbal* de Sempronio, «Dixe que tú, que tienes mas coraçon que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcançar una muger.», informa al lector de que Sempronio ha utilizado su voz habitual para ser oído por Calisto. El autor ha seguido también la técnica señalada para los casos de voz murmurada implícita.

[1] Severin D. (1995) presenta esta intervención de Sempronio dentro de un paréntesis para señalar que habla con un volumen de voz bajo para evitar ser oído por Calisto.

3) **Impl+ Tp+ Cm+ sVs.**

Es la continuidad del anterior. Calisto no cesa de alabar de las virtudes y porte físico de Melibea, de su nobleza y su linaje. Sus palabras aumentan la ira de Sempronio. Nuevamente, el criado manifiesta sus emociones hablando con voz murmurada.

> SEMPRONIO: ¡Qué mentiras é qué locuras dirá agora este catiuo de mi amo![2]
> CALISTO: ¿Cómo es eso?
> SEMPRONIO: Dixe que digas, que muy gran plazer hauré de lo oyr. Assí te medre Dios, como me será agradable esse sermón!
> CALISTO: ¿Qué?
> SEMPRONIO: Que ¡assi me medre Dios, como me será gracioso de oyr!
> (*La Celestina*, I, I: 53)

Voz murmurada de Sempronio implícita en el texto. Esta información la obtenemos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación* en el primero y último comentario verbal de Sempronio. En el comentario verbal de su primera intervención, hecho con voz murmurada, «¡Qué mentiras é qué locuras dirá agora este catiuo de mi amo!», el autor señala el sonido paralingüístico propio de la vehemencia y contrariedad que siente Sempronio ante las reiteradas lamentaciones de Calisto. En la última intervención, «Que ¡assi me medre Dios, como me será gracioso de oyr!», los signos de exclamación y el mensaje verbal comunican al lector que Sempronio habla con su voz habitual, para ser oído por Calisto y que el sonido paralingüístico emitido denota firmeza en sus palabras. El lector puede interpretar también en la voz del criado el sonido parlingüístico de cansancio, ante la insistencia de su señor de hablar constantemente de Melibea.

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación* en las dos intervenciones de Calisto, «¿Cómo es eso?» y «¿Qué?», ayudan al lector a deducir que, en sus dos intervenciones anteriores, Sempronio ha hablado con voz

[2] Severin D. (1995) presenta esta intervención de Sempronio dentro de un paréntesis para señalar que habla con un volumen de voz bajo para evitar ser oído por Calisto.

murmurada y que, por esa razón, la comunicación entre señor y criado no llega a ser fluida.

c) *Signos verbales* morfológicos, «dirá, dixe, digas, oyr» –verbos de discurso– y «sermón» –sustantivo– en el segundo comentario verbal de Sempronio, emitidos también con voz murmurada.

En relación a la estructura tripartita del lenguaje (Poyatos, 1994a: 145), el autor incide prioritariamente en el uso del lenguaje-paralenguaje. También está implícita la kinésica en los movimientos corporales de ambos personajes. El autor ha seguido estrictamente la técnica señalada para los casos de voz murmurada implícita.

4) **Impl+ Tp+Cm+ sVs.**

Es continuidad de los anteriores. Calisto se extrema realizando elogios de Melibea, resaltando finalmente la belleza de sus cabellos. En su éxtasis amoroso, Calisto afirma que la visión de sus cabellos puede convertir a los hombres en piedras. Esta afirmación activa la ironía de Sempronio, al comparar a los hombres con asnos.

> CALISTO: Comienzo por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado, que hilan en Arabia? Más lindos son é no resplandescen menos. Su longura hasta el postrero assiento de sus pies; después crinados é atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para conuertir los hombres en piedras.
> SEMPRONIO: ¡Mas en asnos!
> CALISTO: ¿Qué dizes?
> SEMPRONIO: Dixe que essos tales no serían cerdas de asno.
> (*La Celestina,* I. I:54)

Voz murmurada de Sempronio implícita en el texto. Interpretamos la murmuración de Sempronio a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación* en la segunda intervención de Calisto, «¿Qué dizes?», ayudan al lector a interpretar que Sempronio ha hablado con voz queda.

b) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡Mas en asnos!», permiten al lector interpretar el sonido paralingüístico de vehemencia e ironía en las palabras de Sempronio, emitidas con voz murmurada.

c) *Comentario verbal* de Sempronio, «Dixe que essos tales no serían cerdas de asno.»; por el contenido del mensaje y por el uso del signo verbal «Dixe», el lector puede decodificar que, en esta ocasión, Sempronio ha utilizado su voz habitual para responder a su señor.

d) *Signo verbal morfológico,* «asnos», evocador de un sonido paralingüístico de ironía. El autor ha dado una pincelada de humor al texto con la utilización de este signo verbal.

El uso de los términos lingüísticos «crinados» y «asnos» –este último repetido dos veces– son de esencial importancia para destacar el sonido paralingüístico de ironía que caracteriza toda la interacción.

Al hacer uso Calisto del término «crinados» para hacer referencia a los cabellos de Melibea, por asociación de ideas, Sempronio pensó en las crines de los asnos, lo que le llevó a murmurar «¡Mas en asnos!». Preguntado por Calisto, con el fin de disimular, dando por supuesto que Calisto ha oído la palabra «asnos», la vuelve a utilizar en su comentario verbal realizado con un volumen de voz más alto y un mensaje diferente.

En relación a la estructura tripartita del lenguaje (Poyatos, 1994a: 145), el autor incide prioritariamente en el uso del lenguaje-paralenguaje, donde la kinésica está implícita, en los movimientos corporales de ambos personajes.

El autor ha seguido, una vez más, la técnica señalada para los casos de voz murmurada implícita.

5) **Imp+ Tp+ Cm+ sVs**

En un contexto interactivo social, Sempronio y Celestina caminan juntos por la calle en dirección a la casa de Calisto. Celestina va ilusionada, es portadora de buenas noticias y sabe que Calisto la recompensará económicamente. Sin embargo, ella sabe que tendrá que repartir las ganancias con Pármeno y Sempronio, pues eso fue lo convenido entre los tres. Mientras camina junto a Sempronio, va comentando al joven criado los beneficios que obtendrán, pero

haciéndole saber que ella ya es vieja y que necesitará más dinero que ellos para atender las inclemencias de la vejez. Sempronio piensa que lo que Celestina pretende es no compartir sus ganancias.

Sempronio manifiesta su ira y su desprecio hacia Celestina con voz murmurada.

> SEMPRONIO: (*Aparte*)—¡O lisonjera vieja! ¡O vieja llena de mal! ¡O cobdiciosa é auarienta garganta! También quiere á mí engañar como á mi amo, por ser rica. ¡Pues mala medra tiene! ¡No le arriendo la ganancia! [...] ¡Mala vieja, falsa, es ésta! ¡El diablo me metió con ella!
> CELESTINA: ¿Qué dizes, Sempronio? ¿Con quien hablas? ¿Viénesme royendo las haldas? ¿Por qué no aguijas?
> SEMPRONIO: Lo que vengo diziendo, madre mía, es que no me marauillo que seas mudable, que sigues el camino de las muchas.
> (*La Celestina*, I, V: 198-199)

La información del habla con voz murmurada de Sempronio la obtiene el lector a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación* en la emisión de todo el mensaje verbal de la primera intervención de Sempronio; sonidos paralingüísticos de ira y desprecio hacia Celestina.

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación* en la intervención de Celestina, «¿Qué dizes, Sempronio?», «¿Con quién hablas?», «¿Viénesme royendo las haldas?», «¿Por qué no aguijas?»; las dos primeras preguntas informan al lector de que Sempronio ha hablado con voz baja. Las dos últimas preguntas no esperan respuesta; son manifestadores emocionales de la ira que siente Celestina.

c) *Comentario verbal* de Sempronio, «Lo que vengo diziendo, madre mía, es que no me marauillo que seas mudable, que sigues el camino de las muchas.»; el contenido del mensaje verbal informa al lector de que Sempronio ha abandonado la voz murmurada y habla de la forma que es habitual en él.

d) *Signos verbales* morfológicos, «dizes», «hablas» y «diziendo» –verbos de discurso.

e) *Sistema kinésico,* «¿Viénesme royendo las haldas?», metafóricamente, Celestina manifiesta su ira por el malestar que le ocasiona la presencia de Sempronio.

f) *Sistema proxémico* implícito, el acto de «roer» indica proximidad espacial.

f) *Sistema cronémico;* «¿Por qué no aguijas?»; sonido paralingüístico interrogativo y de ira; dando prisa a Sempronio para que camine más rápido.

En relación a la estructura tripartita del lenguaje (Poyatos, 1994a: 145), el autor manifiesta el equilibrio en el uso del lenguaje-paralenguaje–kinésica, al que añade la cronémica y la proxémica.

El autor ha hecho uso de todos los sistemas comunicativos para señalar las emociones de los dos personajes. Ambos sienten ira, cada uno por la actitud del otro. El autor ha seguido estrictamente la técnica señalada para los casos de voz murmurada implícita.

6) **Impl+ Tp+ Cm+sVs**

En contexto interactivo de trabajo, mientras Sempronio acompaña a Celestina a su casa, Calisto y Pármeno dialogan a solas. Pármeno intenta convencer a su señor de que es mejor conquistar el amor de Melibea con atenciones y obsequios que pagar a una hechicera para que haga de mediadora. Calisto intenta convencer a Pármeno de que su forma de actuar es la mejor. Pármeno utiliza la voz murmurada para expresar lo que piensa.

> CALISTO: [...] E pues que así es, dime si lo fecho aprueuas.
> PÁRMENO: ¡Apruéuelo el diablo!
> CALISTO: ¿Qué dizes?
> PÁRMENO: Digo, señor, que nunca yerro vino desacompañado é que vn inconueniente es causa é puerta de muchos.
>
> (*La Celestina*, I, II: 121)

La voz murmurada de Pármeno está implícita en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡Apruéuelo el diablo!», sonido paralingüístico de ira y rechazo realizado con realizado con vehemencia.

b) *Transcripción ortográfica de signos interrogación,* «¿Qué dizes?», sonidos paralingüísticos de pregunta que espera respuesta; informan de que Pármeno ha hablado con voz murmurada.

c) *Comentario verbal* del Pármeno, «Digo, señor, que nunca yerro vino desacompañado é que vn inconueniente es causa é puerta de muchos»; el cambio de mensaje informa de que Pármeno ha abandonado la voz murmurada.

d) *Signos verbales* morfológicos –verbos– «dime», «dizes»y «digo» –verbos de discurso.

7) **Impl+ sVs+Tp.**

En un contexto interactivo de falsa amistad, Celestina confiesa a Pármeno que fue una gran amiga, casi una hermana, de su madre. De forma engañosa, la astuta mujer comunica al joven que esto hace que lo quiera como a un hijo. Celestina cuenta a Pármeno muchas historias de su madre, los rasgos de su carácter, su ingenio y su forma de proceder ante las vicisitudes de la vida. Pármeno descubre la falsedad de las palabras de la mujer y manifiesta su rechazo hacia ella.

> PÁRMENO: No la medre Dios mas á esta vieja, que ella me da plazer con estos loores de sus palabras.
> CELESTINA: ¿Qué dizes, mi honrrado Pármeno, mi hijo é más que hijo?
> PÁRMENO: Digo que ¿cómo tenía esta ventaja mi madre, pues las palabras que ella é tú deziades eran todas uanas?
>
> (*La Celestina,* I, VII: 240)

El tono de la voz de Pármeno está implícito en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «dizes», «digo», «deziades» –verbos de discurso– y «palabras» –sustantivo– cuyos sonidos paralingüísticos evocan el tipo de voz habitual.

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Qué dizes, mi honrrado Pármeno, mi hijo é más que hijo?»; pregunta que espera respuesta, informa de que Pármeno ha hablado con voz murmurada.

c) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* en la segunda intervención de Pármeno; sonido paralingüístico de falso interés. Informa de que Pármeno ha abandonado la voz murmurada.

En relación a la estructura tripartita del lenguaje (Poyatos, 1994a: 145), el autor incide prioritariamente en el uso del lenguaje-paralenguaje, donde la kinésica está implícita, en los movimientos corporales de ambos personajes.

En este caso el autor ha seguido estrictamente la técnica señalada para los casos de voz murmurada implícita.

8) **Imp+ Tp+ Cmv+ sVs**

En contexto interactivo de falsa cortesía, Celestina intenta atraer la atención de Melibea y vencer la aversión que la joven siente hacia Calisto. Poco a poco, Melibea ha ido abandonando su orgullo inicial, hasta el punto de pedirle a Celestina que venga a visitarla al día siguiente, secretamente, para entregarle una oración para Calisto. Lucrecia ve el peligro que supone este cambio de actitud de su señora y, preocupada, no puede evitar murmurar lo que piensa.

> LUCRECIA: (*Aparte*). ¡Ya, ya, perdida es mi ama! ¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡Fraude ay! ¡Más le querrá dar, que lo dicho!
> MELIBEA: ¿Qué dizes, Lucrecia?
> LUCRECIA: Señora, que baste lo dicho; que es tarde.
> (*La Celestina,* I, IV: 189)

La voz tenue de Lucrecia está implícita en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Alternantes paralingüísticos*, signos ortográficos de paréntesis, utilizados para encerrar entre ellos la acotación, «(Aparte)», escrita en letra cursiva. Información que proporciona el autor para informar de que Lucrecia habla con voz murmurada.

b) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* en la primera intervención de Lucrecia, «¡Ya, ya, perdida es mi ama!», «¡Fraude ay!» y «¡Más

le querrá dar, que lo dicho!». El sonido paralingüístico correspondiente a las palabras encerradas por estos signos es de miedo, manifestado con vehemencia. El autor quiere poner de manifiesto el temor que siente Lucrecia por la seguridad de su señora.

c*) Transcripción ortográfica de signos de interrogación* en la primera intervención de Lucrecia, «¿Secretamente quiere que venga Celestina?» sonido paralingüístico de sorpresa, emitido con voz murmurada.

La alternancia de estos signos ortográficos interrogativos con los signos ortográficos de exclamación, coincidentes en una misma intervención de Lucrecia, son un recurso importante en manos del autor. A través de los mismos, el lector puede intuir los cambios de tono y volumen de la voz de Lucrecia. Estos cambios en el tono de su voz están motivados por las emociones que la embargan.

La pregunta de Melibea informa al lector de que Lucrecia ha hablado con voz murmurada.

d) *Comentario verbal* de Lucrecia, «Señora, que baste lo dicho; que es tarde», señala que Lucrecia ha abandonado la voz murmurada.

e) *Sistema cronémico;* «tarde» –adverbio– su función es señalar la cronémica. El uso de este adverbio, en el contexto situacional que se produce ayuda al lector a decodificar el sonido paralingüístico de voz cortante de Lucrecia, manifestador emocional de ira.

En relación a la estructura tripartita del lenguaje (Poyatos, 1994a: 145), el autor incide prioritariamente en el uso del lenguaje-paralenguaje. En este caso, la kinésica está implícita, en los movimientos corporales de ambos personajes. Destacamos la presencia del sistema cronémico, para situar la acción en el tiempo y el espacio. El autor ha seguido estrictamente la técnica señalada para los casos de voz murmurada implícita.

9) **Impl+ Cmv+ Tp**

En un contexto interactivo de falsa amistad, en casa de Celestina, están compartiendo el almuerzo Sempronio, Pármeno, Celestina, Areúsa y Elicia. De pronto, tocan en la puerta y entra Lucrecia, que viene a buscar el cordón que Melibea había dejado prestado a Celestina. Añade, también, que el motivo de su

visita es pedir a Celestina que acuda a visitar a Melibea, pues sufre desmayos y dolor de corazón. Las palabras de Celestina, quitando importancia a los dolores de Melibea, indignan a Lucrecia y la hacen murmurar contra Celestina.

> LUCRECIA: ¡Assi te arrastren, traydora! ¿Tú no sabes qué es? Haze la vieja falsa sus hechizos e vasse; después házese de nueuas.
> CELESTINA: ¿Qué dizes, hija?
> LUCRECIA: Madre, que vamos presto e me dés el cordón.
> (*La Celestina*, II, IX: 49)

La murmuración de Lucrecia está implícita en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Comentario verbal* de Lucrecia que abarca toda su primera intervención. Su contenido informa al lector de que ha sido hecho con voz murmurada; el uso de signos ortográficos de exclamación, signos ortográficos de interrogación y un enunciado verbal afirmativo, sucesivamente, evocan una sucesión de sonidos paralingüísticos diferentes, todos encaminados a señalar la tensión y la ira de Lucrecia.

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación*, «¿Qué dizes, hija?»; pregunta que informa de que Lucrecia ha hablado con voz murmurada.

c) *Comentario verbal* de Lucrecia, «Madre, que vamos presto e me des el cordón»; mensaje diferente a lo dicho anteriormente. Lucrecia lo emite con un volumen de voz más alto, para ser oída por Celestina. El uso del adverbio «presto» y la brevedad del mensaje nos llevan a interpretar que Lucrecia ha utilizado una voz áspera, cortante[3].

d) *Sistema kinésico*, representado por los verbos «arrastren»; y «vamos»: El primero, «arrastren», usado en un contexto metafórico, señala la presencia de un movimiento alteradaptador.

En relación a la estructura tripartita del lenguaje (Poyatos, 1994a: 145), el autor hace uso del lenguaje-paralenguaje-kinésica. Su finalidad es manifestar la ira de Lucrecia. El autor sigue estrictamente la técnica señalada para los casos de voz murmurada implícita.

[3] En este caso, Lucrecia utiliza el adverbio «presto»; en el ejemplo anterior ha utilizado el adverbio «tarde»: En ambos casos su función es señalar el sonido paralingüístico de voz cortante de Lucrecia, como rasgo característico de su personalidad.

10) **Impl+ Tp+ sVs+ Cmv.**

En un contexto interactivo de trabajo, en casa de Melibea, mientras la joven habla con Celestina, Lucrecia se ríe y murmura por lo bajo. Siente rechazo y aversión hacia Celestina. Su comportamiento incomoda a Melibea, que le llama la atención por su proceder.

> LUCRECIA: ¡Hy! ¡hy! ¡hy! ¡Mudada está el diablo! ¡Hermosa era con aquel su Dios os salue, que trauiessa la media cara!
> MELIBEA: ¿Qué hablas, loca? ¿Qué es lo que dizes? ¿De qué te ríes?
> LUCRECIA: De cómo no conoscías á la madre en tan poco tiempo en la filosomia de la cara. (*La Celestina,* I, IV:170).

La voz murmurada de Lucrecia está implícita en el texto. La identificamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción paralingüística* de la risa de conejo de Lucrecia, «¡Hy! ¡hy! ¡hy!», comentada en el apartado correspondiente de esta tesis.

b) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* en los dos comentarios verbales de la primera intervención de Lucrecia, «¡Mudada está el diablo!» y «¡Hermosa era con aquel su Dios os salue, que trauiessa la media cara!». El sonido paralingüístico correspondiente a estos dos enunciados es ira, manifestada con vehemencia, pese a la voz murmurada.

c) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* en los comentarios verbales de Melibea, «¿Qué hablas, loca?», «¿Qué es lo que dizes?» y «De qué te ríes?». Sonidos paralingüísticos de preguntas que no esperan respuesta, su función es recriminar a Lucrecia su comportamiento. Interpretamos las tres preguntas sucesivas de Melibea como manifestación de ira.

d) *Signo verbal,* «ríes», diferenciador paralingüístico.

f) *Comentario verbal* de Lucrecia, «De cómo no conoscías á la madre en tan poco tiempo en la fisonomía de la cara», informa al lector de que Lucrecia ha abandonado la voz murmurada y habla con su voz habitual.

g) *Sistema cronémico,* «era», referencia al pasado.

En relación a la estructura tripartita del lenguaje (Poyatos, 1994a: 145), el autor incide prioritariamente en el uso del lenguaje-paralenguaje. En este caso, la

kinésica está implícita, en los movimientos corporales de ambos personajes. Destacamos la presencia del sistema cronémico, para señalar la ironía de Lucrecia.

V.2.2.1.2. Voz murmurada explícita

El autor señala la voz murmurada de forma explícita utilizando un signo verbal morfológico, que puede ser el mismo verbo «murmurar» u otro verbo con valor sinónimo en el texto. En estos casos, los personajes utilizan la voz murmurada para manifestar sus emociones de disconformidad y rechazo ante las palabras de la persona con la que interactúan.

1) **Expl+sVs+ Tp+Cmv.**

En un contexto interactivo de trabajo, Celestina visita a Calisto para ponerle al corriente de su primer encuentro con Melibea. Están presentes Pármeno y Sempronio. Satisfecho por las noticias recibidas, Calisto ordena a Pármeno que vaya en busca del sastre para que le haga un manto a Celestina. Esta forma de pagar los servicios recibidos no agrada a Pármeno pues al ser el manto indivisible, ni él ni Sempronio sacarán provecho alguno. Contrariado por las palabras de Calisto, Pármeno se aleja murmurando.

> CALISTO: ¡Corre! Pármeno, llama á mi sastre é corte luego vn manto é vna saya de aquel contray, que se sacó para frisado.
> PÁRMENO: ¡Assí, assí! A la vieja todo, porque venga cargada de mentidas como abeja é á mí que me arrastren. Tras esto anda ella oy todo el día con sus rodeos.
> CALISTO: ¡De qué gana va el diablo! No ay cierto tan malseruido hombre como yo, manteniendo moços adeuinos, reçongadores, enemigos de mi vbien. ¿Qué vas, vellaco, rezando? Embidioso, ¿qué dizes, que no te entiendo? [...]
> PÁRMENO: No digo, señor, otra cosa, sino que es tarde para que venga el sastre.
>
> (*La Celestina*, I, VI: 218).

La voz murmurada de Pármeno está explícita en el texto. La identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «llama», «dizes», «digo» ,–verbos de discurso–; «reçongadores» –adjetivo calificativo– y «rezando», forma verbal utilizada como sinónimo de «murmurando»; la finalidad de estos dos signos verbales últimos es manifestar la ira de Calisto.

b) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡Corre!», –de Calisto– y «¡Assí, assí!» y «¡De qué gana va el diablo!» –de Pármeno. «¡Corre!» –acto kinésico–, con un sonido paralingüístico manifestador de la satisfacción y ansiedad de Calisto. Pármeno responde con un sonido paralingüístico de ira, «¡Assí, assí!», mientras se aleja –acto proxémico– murmurando. Calisto reacciona con enojo ante la actitud de Pármeno y responde alterado «¡De qué gana va el diablo!». Esta sucesión de emociones sentidas por ambos personajes son señaladas por el autor con los correspondientes signos de exclamación.

c) *Transcripción ortográfica de signos interrogación,* «¿Qué vas, vellaco, rezando?», «Embidioso, ¿qué dizes, que no te entiendo?»; preguntas que no esperan respuesta; con ellas, el autor quiere destacar el calificador de voz dura de Calisto y el sonido paralingüístico de ira al dirigirse a Pármeno, señalando explícitamente que el criado habla con voz murmurada –«rezando»–, impidiéndole oír lo que dice.

d) *Comentario verbal* de Pármeno, «No digo, señor, otra cosa, sino que es tarde para que venga el sastre»; indica al lector que Pármeno ha abandonado la voz murmurada, haciendo uso de la voz que le es habitual.

e) *Sistema kinésico,* «Corre» –movimiento alteradaptador, «corte»– movimiento objetoadapatador; su finalidad es dar agilidad al texto señalar el estado emocional de Calisto.

f) *Sistema cronémico,* «luego», «oy todo el día», «es tarde», su función en el texto contribuye a señalar el estado emocional de ambos personajes.

En relación a la estructura tripartita del lenguaje (Poyatos, 1994a: 145) el autor hace uso del lenguaje-paralenguaje-kinésica. También del sistema cronémico. Su finalidad es manifestar la ira de los dos personajes. En el caso de Pármeno, es la ira es contenida, dejándola salir a través de la voz murmurada. Calisto, dada su condición de señor, manifiesta su ira abiertamente. Podemos

comprobar que el autor ha seguido estrictamente la técnica señalada para los casos de voz murmurada implícita.

2) **Expl+ sVs+Cmv.**

En un contexto interactivo de falsa amistad, en casa de Melibea, Celestina ve en el comportamiento de Lucrecia un peligro para el desarrollo de sus intrigas, cuyo fin es doblegar la voluntad de Melibea. Celestina intenta ganarse sus simpatías ofreciéndole una lexía para teñirse el pelo y unos polvos para quitarse el mal aliento. Lucrecia le responde agradecida, momento que aprovecha Celestina para criticarle sus murmuraciones contra ella.

> LUCRECIA: ¡O! Dios te dé buena vejez, que mas necessidad tenía de todo esso que de comer.
> CELESTINA: ¿Pues, porque murmuras contra mí, loquilla?
> (*La Celestina*, I, IV: 190)

El volumen de voz murmurada está explícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signo verbal* morfológico, «murmuras», verbo de discurso.

b) *Comentario verbal* de Celestina, «¿Pues, porque murmuras contra mí, loquilla?»; pregunta que no espera respuesta; a pesar de la aparente afabilidad, el sonido paralingüístico emitido por Celestina es de recriminación.

3) **Expl+ sVs+Cm+ Tp+ CNV**

En un contexto interactivo de trabajo, Calisto está en su casa acompañado de su criado Sempronio. Calisto confiesa a su criado que se haya perdidamente enamorado de Melibea, lamentándose de su rechazo y desamor. Sempronio no comprende la actitud de su señor.

> SEMPRONIO: No me engaño yo, que loco está este mi amo.[4]
> CALISTO: ¿Qué estás murmurando, Sempronio?
> SEMPRONIO: No digo nada.
> CALISTO: Dí lo que dizes, no temas.

[4] Severin D. (1995) presenta la primera intervención de Sempronio entre paréntesis. De este modo señala que habla para sí mismo, con un volumen de voz bajo.

> SEMPRONIO: Digo que ¿cómo puede ser mayor el fuego, que atormenta a vn viuo, que el quemó tal cibdad é tanta multitud de gente?
> (*La Celestina,* I. I: 40)

En este caso, la voz murmurada de Sempronio está explícita en el texto. La identificamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signo verbal* morfológico, «murmurando» –verbo–; calificador paralingüístico.

b) *Signos verbales,* «digo, dí, dizes, digo», –verbos de discurso.

c) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* que, utilizados en dos ocasiones, dotan de un sonido paralingüístico de pregunta a los enunciados verbales. La pregunta que hace Calisto, «¿Qué estás murmurando, Sempronio?», espera una respuesta del criado y pone de manifiesto que Sempronio habla con voz murmurada. El sonido paralingüístico de la pregunta de Sempronio, por el contenido del mensaje verbal, nos informa de que está emitido con un volumen de voz normal, su finalidad es disimular ante Calisto.

V.2.2.1.3. Voz murmurada y susurrada explícitas

1) **Expl+ sVs+ Cm**

En un contexto interactivo de falsa amistad, Celestina dialoga con Pármeno, intentando ganarse su amistad. La astuta mujer sabe que, sin su colaboración, el negocio que tiene entre manos puede peligrar. La táctica que utiliza es tratarlo como a un hijo, asegurándole que tiempo atrás fue la mejor amiga de su madre. En su diálogo con el joven criado, Celestina le recrimina, con falso afecto, su costumbre de susurrar y murmurar contra ella en presencia de Calisto.

> CELESTINA: Pármeno hijo, despues de las passadas razones, no he hauido portuno tiempo para te dezir é mostrar el mucho amor, que te tengo [...] é tú dasme el pago en mi presencia, apresciéndote mal quanto digo, susurrando e murmurando contra mí en presencia de Calisto.
> (*La Celestina,* I, VII: 231)

Celestina hace referencia explícita a la costumbre de Pármeno de hablar con voz murmurada y con voz susurrada en presencia de Calisto. El autor hace uso de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «susurrando» y «murmurando» –verbos– informan al lector sobre el tipo de voz utilizado por Pármeno y Sempronio para hablar en presencia de Calisto y Celestina.

b) *Comentario verbal* de Celestina, todo el texto que presentamos. El autor utiliza esta técnica para caracterizar a sus personajes, dando a conocer al lector la forma de hablar de Pármeno y Sempronio.

V.2.2.1.4. Falta de código para la interpretación de la voz murmurada

1) **Impl+ Cm+ Tp**

En un contexto interactivo familiar, Melibea recibe en su casa la visita de Celestina que, con la disculpa de venderle unos hilos de bordar, quiere atraer la atención de Melibea hacia Calisto. Lucrecia observa la escena y con voz murmurada desaprueba la actitud de Melibea y la astucia de Celestina. A su vez Celestina, percatándose del comportamiento de Lucrecia, también murmura contra ella. No pasan desapercibidas para Melibea las murmuraciones de las dos mujeres, aunque no las interpreta adecuadamente. Ella cree que hablan entre ellas en susurro. Y quiere enterarse del contenidote la conversación.

> LUCRECIA: El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es este. Catiuádola ha esta hechizera.
> CELESTINA: Nunca me ha de faltar vn diablo acá e acullá; escapóme Dios de Pármeno, tópome con Lucrecia.
> MELIBEA: ¿Qué dizes, amada maestra? ¿Qué te fablaua esa moça?
> (*La Celestina*, II, X: 57)

En este caso, la voz murmurada de las dos mujeres, Lucrecia y Celestina, está implícita en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Comentario verbal* de Lucrecia, «El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es este. Catiuádola ha esta hechizera.» Por el contenido de la información verbal, interpretamos que Lucrecia ha hablado con voz murmurada.

b) *Comentario verbal* de Celestina, «Nunca me ha de faltar vn diablo acá e acullá; escapóme Dios de Pármeno, tópome con Lucrecia.» Por el contenido de la información verbal, interpretamos que Celestina ha hablado con voz murmurada.

c) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Qué dizes, amada maestra?» y «¿Qué te fablaua esa moça?»; sonidos paralingüísticos de preguntas que esperan respuesta. Ponen de manifiesto que Melibea no ha oído los comentarios realizados por Lucrecia y Celestina en sus intervenciones.

Melibea piensa que Celestina y Lucrecia hablaban entre ellas con voz susurrada, cuando lo que ha ocurrido realmente es que cada una hablaba con voz murmurada contra la otra. Nos encontramos, pues, ante un caso de falta de código, pues Melibea no ha sabido decodificar adecuadamente el desarrollo de la interacción.

V.2.2.2. Voz entre dientes

El hablar entre dientes es la realización, la materialización de un modelo de emisión de sonidos articulados que se produce apretando las mandíbulas, formando una especie de barrera con los dientes superiores e inferiores unidos e impidiendo la salida libre del aire por la boca. Este tipo de voz viene influenciada por factores psicológicos y emocionales que afectan, en un momento y lugar determinados, la personalidad del hablante.

Para caracterizar a Celestina, el autor utiliza como recurso paralingüístico su costumbre de hablar entre dientes. Cuando Celestina habla entre dientes, utiliza un volumen de voz más bajo del habitual, para evitar ser oída por los otros personajes con los que interactúa.

Celestina habla entre dientes en las siguientes situaciones: a) cuando camina sola por la calle y, unas veces satisfecha y otras preocupada, va rumiando sus pensamientos; b) cuando habla con un personaje en presencia de otro personaje y está bajo un estado de crispación emocional y c) cuando en una interacción,

tratando de disimular el malestar que le producen las palabras de otro personaje, habla entre dientes, impidiendo que el otro personaje escuche lo que dice.[5]

Para señalar el hablar entre dientes de Celestina, el autor hace uso de las siguientes técnicas de escritura: a) un personaje señala la voz entre dientes de Celestina a través de un comentario verbal; b) la pregunta realizada por un personaje, «¿Qué dizes?», informa a lector de que Celestina ha hablado con un volumen de voz bajo para evitar ser oída; c) el autor deja al lector la libertad interpretativa, esbozando la posibilidad de interpretación partiendo de la asimilación o cercanía de situaciones similares.

Desde el momento en que es contratada por Calisto para mediar en sus amores con Melibea, Celestina vive bajo los efectos de una fuerte crispación emocional. Calisto le ha ofrecido la oportunidad de ganar más dinero del que había ganado en su vida. Pero Celestina se encuentra en su camino con tres voluntades que vencer: Pármeno, criado de Calisto, que aconseja a su señor que se aparte de Celestina; Lucrecia, que no ve con buenos ojos la presencia de Celestina en casa de Melibea; y la propia Melibea, cuya dignidad no le permite aceptar la intromisión de Celestina en su vida privada.

V.2.2.2.1. Voz entre dientes explícita

Son tres los casos en los que el autor utiliza el parlamento de un personaje para comunicar al lector que Celestina habla con voz entre dientes.

1) **Expl+Tp+ Cmv+ Svs**

En un contexto interactivo de trabajo, Melibea recrimina y despide bruscamente a Celestina por atreverse a defender a Calisto en su presencia. Celestina se siente molesta y, hablando entre dientes, se lamenta de lo inoportuno de su visita, al ir desprotegida y sin su conjuro.

[5] El hablar entre dientes Celestina es un acto similar al de los criados cuando hablan con voz murmurada. Celestina pone en tensión los músculos de sus mandíbulas y aprieta los dientes, a diferencia de los criados que, al tener menos temperamento, hablan con la boca más relajada, murmurando.

Tanto Celestina como Melibea se sienten incómodas y con gran malestar. Cada una de ellas, desde su posición y estatus social expresan sus emociones de forma diferente.

> CELESTINA: (*Aparte*)—¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea, pues!: bien sé á quien digo. ¡Ce, hermano, que se va todo a perder!
> MELIBEA: Avn hablas entre dientes delante mí, para acrecentar mi enojo é doblar tu pena? ¿Querrías condenar mi onestidad para dar vida a vn loco?
> (*La Celestina,* I, IV:178)

El hablar entre dientes de Celestina está explícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Alternante paralingüístico de signos ortográficos,* «(Aparte)»; su finalidad es informar al lector de que Celestina habla consigo misma, con un volumen de voz bajo, evitando ser oída por Melibea.

b) *Comentario verbal* de Melibea, con el que define el calificador de voz utilizado por Celestina, «Avun hablas entre dientes delante de mí».

c) *Signo verbal* morfológico, «Avun», adverbio de tiempo, utilizado por Melibea; signo cronémico que informa al lector de que el hablar entre dientes de Celestina no es un hecho puntual, sino que pervive en el tiempo: pasado, presente y futuro.

d) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,*en la intervención de Celestina, sirven para señalar paralingüísticamente la excitación de Celestina, y los diferentes registros tonales de los mensajes que emite.

e) *Transcripción ortográfica del alternante* «¡Ce!»; su finalidad no es la llamada; Celestina lo utiliza para dar salida a su malestar emocional.

f) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* en la intervención de Melibea; la decodificación de los rasgos sonoros de las preguntas de Melibea no se corresponde con los de una pregunta que espera respuesta; el sonido paralingüístico es de ira.

2) **Expl+Tp+Cmv+Pr+Ki**

Desde lejos, Sempronio ve a Celestina que, caminando por la calle, se dirige hacia su casa. Viene de casa de Melibea. La euforia, alegría y satisfacción

que siente embargan todo su cuerpo. Su visita a Melibea estuvo llena de dificultades, pero, al final, la joven cedió y le hizo entrega del cinturón que ella necesitaba para hacer sus hechizos y conjuros. En su caminar rápido y vigoroso, Celestina va hablando sola entre dientes y moviendo con gran ímpetu sus haldas.

> SEMPRONIO: O yo no veo bien ó aquella es Celestina. ¡Válala el diablo, haldear que trae! Parlando viene entre dientes.
>
> (*La Celestina*, I, V: 195)

El hablar entre dientes de Celestina está explícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡Válala el diablo, haldear que trae!», sonido paralingüístico de vehemencia y sorpresa en las palabras de Sempronio, ante la imagen que da Celestina.

b) *Comentario verbal,* «Parlando viene entre dientes», calificador paralingüístico que caracteriza a Celestina.

Además de estos recursos paralingüísticos, el lenguaje verbal informa al lector de la presencia de otros sistemas comunicativos como son:

a) *Proxémica,* «O yo no veo bien ó aquella es Celestina.» y «viene» con estos recursos, el autor señala que la distancia que separa a Sempronio de Celestina es aún grande*;* además de esto, el uso del pronombre «aquella» confirma la existencia de cierta distancia espacial entre ambos.

El autor quiere destacar que pese a la distancia que los separa, la forma de caminar de Celestina es tan significativa que llama la atención de Sempronio.

b) *Kinésica, objeto alteradaptador,* «haldear que trae»; Sempronio ve desde lejos el haldear de Celestina, pero no oye el sonido que produce ese movimiento.

En este ejemplo, podemos observar el perfecto equilibrio entre los tres sistemas que componen la comunicación: lenguaje verbal-paralenguaje-kinésica. El mensaje verbal cobra vida con la presencia del paralenguaje, que dota de sonidos expresivos a las palabras utilizadas; la kinésica y la proxémica aportan movimiento a toda la interacción. Kinésicamente, el lector puede imaginar la cara de asombro de Sempronio, con el elevar sus cejas, el abrir sus ojos desmesuradamente, el redondeo de sus labios para expresar lingüística y

paralingüísticamente su asombro, tal vez, incluso, pueda poner su mano sobre la frente a modo de visera para ver mejor a la mujer que llega, y que identifica con Celestina. La kinésica de Celestina, el caminar impetuoso que hace mover sus haldas, el sonido que produce este movimiento, los movimientos de sus mandíbulas, el apretar de sus dientes, etc. Todo esto forma parte de lo que Gaya (2005) define como *configuración semiótica.*

3) **Expl+Cmv+ Tp+ CNV**

Este ejemplo es la continuación del caso anterior. La distancia que separaba a Celestina y Sempronio se acorta, se produce la interacción entre ambos y dialogan.

> CELESTINA: ¿De qué te santiguas, Sempronio? Creo que en verme.
> SEMPRONIO: Yo te lo diré. [...] ¿Quién jamás te vido por la calle, abaxada la cabeça, puestos los ojos en el suelo, e no mirar á ninguno como agora? ¿Quién te vido hablar entre dientes por las calles é venir aguijando, como quien va á ganar beneficio?
>
> (*La Celestina*, I, V: 195-196)

La voz entre dientes de Celestina aparece de forma explícita en el texto. La identificamos a través de los siguientes recursos paralingüísitcos:

a) *Comentario verbal* de Sempronio, «Parlando viene entre dientes»; Sempronio comenta a Celestina lo que ya había visto, mientras la mujer se acercaba, que venía hablando entre dientes.

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* en la intervención de Celestina y de Sempronio. En el caso de Celestina, su pregunta es un recurso en manos del autor para describir el comportamiento kinésico de Sempronio, su gesto es una *manera*. En el caso de Sempronio, el sonido paralingüístico de sus preguntas puede interpretarse como sorpresa ante el comportamiento inesperado de Celestina.

En relación a los componentes de la estructura tripartita del discurso, lenguaje verbal-paralenguaje-kinésica, en este caso que comentamos el sistema comunicativo que predomina es el kinésico. Este caso es un claro ejemplo de *configuración semiótica* (Gaya, 2005).

Interpretamos la presencia de otros sistemas comunicativos no verbales, como son:

a) *Contacto autoadaptador*, «santiguas»; el autor informa al lector del gesto de Sempronio, *emblema*, como es el santiguarse movido como signo de sorpresa.

b) *Contacto ocular*, «vido», «puestos los ojos en el suelo»; «no mirar á minguno», de los dos personajes: a) *S*empronio establece altercontacto ocular con Celestina, lo que le permite describir su fisonomía y su conducta kinésica y paralingüística: «¿Quién jamás te vido por la calle, abaxada la cabeça, puestos los ojos en el suelo, e no mirar á ninguno como agora?», «¿Quién te vido hablar entre dientes por las calles é venir aguijando, como quien va á ganar beneficio?». b) Celestina establece contacto ocular con Sempronio, lo que le permite descubrir su conducta kinésica: «¿De qué te santiguas, Sempronio?». c) Celestina establece contacto ocular objetual con el suelo, sin mirar a nadie, sin percibir que Sempronio la observa de lejos, mientras camina y habla sola, «abaxada la cabeça, puestos los ojos en el suelo, e no mirar á ninguno como agora».

V.2.2.2.2. Dificultad para decodificar la voz entre dientes

En los casos que comentamos a continuación, el autor utiliza una técnica similar a la utilizada para señalar la voz murmurada de otros personajes.

1) **Impl+ sVs+ Tp+Al**

Es la continuación del ejemplo anterior. Mientras caminan juntos hacia la casa de Calisto, Celestina comenta a Sempronio el dinero que sacarán a Calisto por la mediación en sus amores con Melibea. La mujer, astutamente, hace saber a su acompañante que, de este negocio, ella se llevará una parte mayor, debido a su condición, pues “más necesidad tienen los viejos que los moços” (*La Celestina*, I. V: 197). La avaricia de la mujer despierta la ira de Sempronio.

> SEMPRONIO: (*Aparte*)—¡O lisonjera vieja! ¡O vieja llena de mal! ¡O cobdiciosa é auarienta garganta! También quiere á mí engañar como á mi amo, por ser rica. ¡Pues mala medra tiene! ¡No le arriendo la ganancia! [...] ¡Mala vieja, falsa, es ésta! ¡El diablo me metió con ella!

> CELESTINA: ¿Qué dizes, Sempronio? ¿Con quien hablas? ¿Viénesme royendo las haldas? ¿Por qué no aguijas?
> SEMPRONIO: Lo que vengo diziendo, madre mía, es que no me marauillo que seas mudable, que sigues el camino de las muchas.
> (*La Celestina,* I, V: 198-199)

Ahora analizamos la voz entre dientes de Celestina, implícita en el texto. La información de que Celestina habla con voz entre dientes la hemos obtenido de los comentarios verbales realizados por Sempronio en los dos casos anteriores (*La Celestina,* I, V: 195 y I, V: 195-196). Es preciso señalar que los tres casos forman parte de la misma interacción. Señalamos los siguientes recursos paralingüísticos utilizados por el autor para ayudarnos a interpretar la voz entre dientes de Celestina:

En relación al paralenguaje de Celestina, señalamos los siguientes recursos paralingüísitcos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «dizes» y «hablas», –verbos–; verbos de discurso.

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Qué dizes, Sempronio? ¿Con quien hablas? ¿Viénesme royendo las haldas? ¿Por qué no aguijas?»; preguntas que no esperan respuesta. Comunican: a) cuatro registros tonales, implícitos; y b) el estado emocional de ira y ansiedad de Celestina.

c) *Signos verbales,* recurso expresivo metafórico, «¿Viénesme royendo las haldas? ¿Por qué no aguijas?»; con este recurso estético, el autor señala el malestar emocional de Celestina, la ira y la ansiedad que le produce la inoportuna presencia de Sempronio.

d) *Alternantes paralingüísticos* de silencio, implícitos, que separan las cuatro preguntas de Celestina y propician los cambios de registros tonales señalados.

2) **Impl+Svs+ Tp+Cmv**

En un contexto interactivo de trabajo, Celestina se presenta en casa de los padres de Melibea con la disculpa de vender unos hilados. Es recibida por Lucrecia, quien avisa a Alisa. Celestina se muestra contrariada, pues la presencia de la madre de Melibea entorpece sus intereses y le imposibilita hablar con la

joven a solas. Tratando de disimular su contrariedad, Celestina habla por lo bajo, entre dientes.

> CELESTINA: (*Aparte).* Por aqui anda el diablo aparejando oportunidad, arreziando el mal á la otra. ¡Ea! buen amigo, ¡tener rezio! Agora es mi tiempo ó nunca. No la dexes, lléuamela de aquí á quien digo.
> ALISA: ¿Qué dizes, amiga?
> CELESTINA: Señora, que maldito sea el diablo é mi pecado, porque en tal tiempo houo de crescer el mal de tu hermana, que no haurá para nuestro negocio oportunidad.
>
> (*La Celestina,* I, IV: 162)

La voz entre dientes de Celestina está implícita en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Alternantes paralingüísticos silenciosos*, marcadores del lenguaje, los signos de paréntesis y la utilización de la letra cursiva, «aparte» tienen por finalidad comunicar al lector que Celestina hará uso de ese recurso teatral para expresar al público o al lector su pensamiento, no siendo su intención comunicarse con Alisa, persona presente en su interacción.

b) *Trancripción ortográfica de signos de interrogación*, «¿Qué dizes, amiga?»*;* sonido paralingüístico correspondiente a una pregunta que espera respuesta; técnica de escritura utilizada por el autor para informar al lector de que en su primera intervención Celestina ha hablado con voz entre dientes, como es habitual en ella.

c) *Alternante paralingüístico*, «¡Ea!», manifestador emocional de ansiedad e ira contenida.

d) *Comentario verbal* de Celestina en su ultima intervención; abandona la voz entre dientes y utiliza un volumen de voz normal para comunicarse con Alisa. como respuesta a la pregunta de Alisa. El contexto situacional nos informa, de forma implícita, que Celestina utiliza voz de falsa cortesía para dirigirse a Alisa.

3) **Impl+sVs+ Tp+ Cmv**

En un contexto interactivo familiar, Celestina acude a casa de Melibea, siguiendo las indicaciones de Lucrecia. Nada más llegar, Melibea acude a

recibirla y, haciendo uso de un lenguaje metafórico, comunica a Celestina el sufrimiento y malestar que le aquejan. Celestina se muestra satisfecha; sus conjuros han hecho efecto: Melibea, perdida su voluntad, siente una pasión amorosa desenfrenada por Calisto. Ante esta realidad, Celestina se comporta con la astucia y falsedad que le son habituales y la caracterizan.

> MELIBEA: Madre mía, que me comen este coraçón serpientes dentro de mi cuerpo.
> CELESTINA: Bien está. Assí lo quería yo. Tú me pagarás, doña loca, la sobra de tu yra.
> MELIBEA: ¿Qué dizes? ¿Has sentido en verme alguna causa, donde mi mal proceda?
> CELESTINA: No me as, señora, declarado la calidad del mal. ¿Quieres que adeuine la causa? Lo que yo digo es que rescibo mucha pena de ver triste tu graciosa presencia.
>
> (*La Celestina*, II, X: 52)

La voz entre dientes de Celestina aparece de forma implícita en el texto. La identificamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signos verbales*, recurso expresivo metafórico, «Madre mía, que me comen este coraçón serpientes dentro de mi cuerpo»; con este recurso estético, el autor señala la pasión amorosa de Melibea. Sonido paralingüístico de ansiedad y angustia producidas por la pasión amorosa.

b) *Trancripción ortográfica de signos de interrogación*, de los tres casos en que aparece, siempre con sentido de pregunta que espera respuesta, señalamos el «¿Qué dizes?» de Melibea; esta pregunta informa al lector de que Celestina ha hablado con voz entre dientes, como es característico en ella.

c) *Comentario verbal* de Celestina en su última intervención; el contenido del mensaje, informa al lector de que Celestina ha abandonado la voz entre dientes, utilizando la voz de falsete, demostrando una amabilidad que no siente.

4) **Impl+ Tp+sVs+Cm**

En un contexto interactivo de falsa amistad, Celestina trata de ganar la voluntad de Pármeno, para que no entorpezca su negocio de mediadora en los amores de Calisto y Melibea. Empleando toda su astucia, Celestina confiesa a

Pármeno que su madre fue como una hermana para ella, que las dos eran iguales y que las dos compartieron las mismas vicisitudes. Lo que de forma encubierta quiere transmitir Celestina a Pármeno es que no tiene de qué enorgullecerse, que sus orígenes tampoco son, lo que se dice, ejemplares.

> CELESTINA: Lastimásteme, don loquillo. A las verdades nos andamos. Pues espera, que yo te tocaré donde te duela.
> PÁRMENO: ¿Qué dizes, madre?
> CELESTINA: Hijo, digo que, sin aquella, prendieron cuatro veces á tu madre, que Dios aya, sola.
>
> (*La Celestina*, I, VII: 242)

El hablar entre dientes de Celestina está implícito en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Trancripción ortográfica de signos de interrogación*, «¿Qué dizes, madre?»; pregunta que espera respuesta; informa de que Celestina ha hablado con voz entre dientes, como es característico en ella.

b) *Signos verbales*, recurso expresivo metafórico, «Pues espera que yo te tocaré donde te duela»; el autor utiliza este recurso estético para caracterizar psicológicamente a Celestina como una mujer vengativa y amoral. El contexto en que se produce la interacción, y que no reproducimos en su totalidad, nos facilita la interpretación.

c) *Comentario verbal* de Celestina en su última intervención; el contenido del mensaje informa al lector de que Celestina ha abandonado la voz entre dientes para utilizar un calificador de voz de falsete, para ganarse la voluntad de Pármeno.

d) *Signos verbales* «digo» y «dizes», verbos de discurso.

5) **Impl+ Cm+ Tp+**

En un contexto interactivo familiar, en casa de Melibea, Celestina habla con voz entre dientes, como es habitual en ella, para referirse de forma peyorativa a Melibea. La joven se muestra airada al ver que no puede entender lo que dice Celestina.

> CELESTINA: (*Aparte*)—¡Mas fuerte estaua Troya é avn otras mas brauas he yo amansado! Ninguna tempestad mucho dura.
> MELIBEA: ¿Qué dizes, enemiga? Fabla, que te pueda oyr. ¿Tienes desculpa alguna para satisfazer mi enojo é escusar tu yerro é osadía?
> (*La Celestina*, I, IV: 181)

En este caso, el volumen de voz murmurada está implícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación*, «¿Qué dizes, enemiga?»; el sonido paralingüístico de la pregunta efectuada por Melibea pone de manifiesto que Celestina ha hablado con voz entre dientes, impidiendo a Melibea conocer su mensaje;

b) *Comentario verbal* de Melibea, que es una orden dirigida a Celestina, «Fabla, que te pueda oyr», que pone de manifiesto que Melibea no ha oído lo que Celestina ha dicho;

c), *Transcripción ortográfica de signos de interrogación*, «¿Tienes desculpa alguna para satisfazer mi enojo é escusar tu yerro é osadía?»; los signos ortográficos de interrogación y el contenido del mensaje verbal comunican la presencia implícita de rasgos sonoros que evocan contrariedad y que son un duro reproche para Celestina.

d) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación* en la intervención de Celestina; ponen de manifiesto la presencia implícita de rasgos sonoros que evocan la vehemencia y contrariedad de la mujer.

e) *Recurso expresivo metafórico* en la intervención de Celestina, «Ninguna tempestad mucho dura»; Celestina expresa su seguridad de que el enfado de Melibea no durará mucho. Celestina sabe que con su conjuro mágico Melibea pronto caerá rendida de amor por Calisto y toda su ira desaparecerá.

6) **Impl+Cm+ Tp**

En un contexto interactivo familiar, en casa de Melibea, la joven confiesa a Celestina, de forma metafórica, la pasión amorosa que se ha adueñado de todo su ser. Celestina, murmurando para no ser oída, muestra su satisfacción por haber doblegado la voluntad de Melibea y por tener la oportunidad de vengarse de los desdenes que la joven le ha prodigado días antes.

> MELIBEA: Madre mía, que comen este coraçón serpientes dentro de mi cuerpo.
> CELESTINA: Bien está. Assí la quería yo. Tú me pagarás doña loca, la sobra de tu yra.
> MELIBEA: ¿Qué dizes? [...]
> CELESTINA: [...] Lo que yo digo es que rescibo mucha pena de ver triste tu graciosa presencia.
>
> (*La Celestina*, II, X: 52)

En este caso, la voz murmurada entre dientes de Celestina está implícita en el texto. La identificamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Comentario verbal* de Celestina, «Tú me pagarás doña loca, la sobra de tu yra»; el contenido verbal del mismo pone de manifiesto que Celestina ha hablado con voz entre dientes.

b) *Trancripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Qué dizes?»; sonido paralingüístico de pregunta que espera respuesta; pone de manifiesto que Celestina ha hablado con voz entre dientes, como es habitual en ella.

c) *Comentario verbal* de Celestina, «Lo que yo digo es que rescibo mucha pena de ver triste tu graciosa presencia»; el mensaje verbal pone de manifiesto que esta vez Celestina ha hablado con un volumen de voz normal, para que Melibea pueda oír lo que ha dicho.

V.2.2.2.3. Libertad interpretativa en la decodificación de la voz entre dientes

1) **Imp+ Cm+ Tp+ CNV**

En un contexto interactivo público, Celestina camina sola por la calle en dirección a casa de Melibea. La mujer va preocupada por la conversación sostenida con Sempronio y por el resultado de la visita que va a realizar. Si bien en presencia de Sempronio se mostró fuerte y decidida, ahora, a solas consigo misma, la mujer adopta una actitud diferente.

> CELESTINA: Agora, que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido desde mi camino. Porque aquellas cosas, que bien no son pensadas, avnque algunas vezes ayan buen fin, comunmente crian desuariados efetos.[...] Que, avnque yo he dissimulado con él, podría ser que, si me sintiessen en estos passos de parte de Melibea, que no pagasse con pena, que menor fuesse que la vida, ó muy amenguada quedasse, quando matar no

> me quisiessen, manteándome ó açotándome cruelmente. [...] ¡Ay cuytada de mí! ¡En que lazo me he metido! Que por me mostrar solícita é esforçada pongo mi persona al tablero! [...] Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? [...] E su amo Calisto ¿qué dirá? ¿qué hará? [...] En mayores afrentas me he visto. ¡Esfuerça, esfuerça, Celestina! ¡No desmayes! [...] Ni me estoruan las haldas ni siento cansancio en andar. Todos me saludan.
>
> (*La Celestina*, I, IV: 153-154)

En este monólogo, la voz murmurada entre dientes de Celestina está implícita en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Comentario verbal* de Celestina, «Agora que voy sola por la calle»; informa del contexto situacional, tiempo y lugar en que se desarrolla la acción. Celestina habla sola, y lo hace como tiene por costumbre cuando está preocupada: hablando entre dientes.

b) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación*, «¡Ay cuytada de mí! ¡En que lazo me he metido!» y «¡Esfuerça, esfuerça, Celestina! ¡No desmayes!»; el sonido paralingüístico es de vehemencia, miedo y ansiedad, con voz entre dientes. En el primer caso, expresa también preocupación; en el segundo caso, podemos percibir un tono de firmeza y positivismo, como forma de hacer frente a las dificultades. El conjunto del monólogo, del que sólo transcribimos un fragmento, es un recurso de gran valor literario para la caracterización del personaje de Celestina.

c) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación*, «¿qué dirá Sempronio?» Y Calisto, «¿qué dirá? ¿qué hará?»; razonamientos que hace Celestina, hablando consigo mismo con voz entre dientes.

d) *Kinésica audible*[6], «Ni me estoruan las haldas ni siento cansancio en andar»; sonido somatoadaptador emitido por el roce de las haldas con las piernas de Celestina al andar. En nuestro trabajo de tesis, hemos decidido señalar este sonido como sonido casiparalingüístico, dado que transmite sobre la personalidad y carácter de Celestina.[7]

---

[6] Poyatos (1994b: 237) define la *kinésica audible* como aquellos sonidos que emitimos cuando nos movemos.

[7] En *La Celestina, el* autor hace referencia al movimiento de las haldas de Celestina como forma de caracerizacion de la mujer. (*La Celestina*, I, IV: 157), (*La Celestina*, I, IV: 158), (*La Celestina*, I, V: 194), (*La Celestina*, I, V: 195).

2) **Imp+ Tp+ CNV**

En un contexto interactivo público, Celestina camina sola por la calle en dirección a su casa. Viene de vuelta de casa de Melibea. El tiempo transcurrido entre el inicio del acto IV, que hemos analizado en el ejemplo anterior, y el inicio del acto V, caso que estamos comentando, apenas han transcurrido unas horas. La mujer viene eufórica. Su entrevista con Melibea ha sido todo un éxito. La mujer ha conseguido que la joven le haga entrega de un cinturón que ciñe con regularidad, prenda que utilizará para sus hechizos. La joven Melibea ha caído en sus redes.

> CELESTINA: ¡O rigurosos trances! ¡O cruda osadía! ¡O gran sufrimiento! ¡E que tan cercana estuve de la muerte, si mi mucha astucia no rigera con el tiempo las velas de la petición! [...] ¡O vieja Celestina! ¿Vas alegre? Sábete que la meytad está hecha, quando buen principio las cosas. [...] ¡O malditas haldas, prolixas é largas, cómo me estoruays de llegar adonde han de reposar mis nueuas! ¡O buena fortuna, cómo ayudas á los osados, é á los tímidos eres contraria!
>
> (*La Celestina*, I, V: 193-194)

En este monólogo, la voz murmurada entre dientes de Celestina está implícita en el texto. La identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Vas alegre?»; el verbo en segunda persona del singular indica que Celestina habla consigo misma; con voz entre dientes, como es habitual en ella siempre que está bajo los efectos de una fuerte emoción.

b) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡O rigurosos trances! ¡O cruda osadía! ¡O gran sufrimiento! ¡O vieja Celestina! ¡O malditas haldas, prolixas é largas, cómo me estoruays de llegar adonde han de reposar mis nueuas! ¡O buena fortuna, cómo ayudas á los osados, é á los tímidos eres contraria!»; el contexto situacional nos ayuda a interpretar el sonido paralingüístico de ansiedad y vehemencia.

c) *Kinésica audible,* «¡O malditas haldas, prolixas é largas, cómo me estoruays de llegar adonde han de reposar mis nueuas!»; sonido somatoadaptador

y sonido paralingüístico de euforia y ansiedad. Celestina quiere llegar cuanto antes a casa de Calisto para informarle del resultado de su entrevista con Melibea.

3) **Imp+ Tp+ sVs**

En un contexto interactivo de falsa amistad, en casa de Calisto, Celestina se siente contrariada por su forma de proceder. Piensa la mujer que Calisto quiere suplir con elogios el pago de sus servicios, cuando ella lo que quiere es dinero.

> CELESTINA: ¡Sempronio, ¡de aquellas viuo yo! ¡Los huessos, que yo roy, piensa este necio de tu amo de darme á comer! Pues ál sueño. Al freyr lo verá. Dile que cierre la boca é comience abrir la bolsa: que de las obras dudo, quanto más de las palabras. Xo que te estriego. asna coxa. Más hauías de madrugar.
> PÁRMENO: ¡Guay de orejas que tal oyen! [...]
> CALISTO: ¿Qué dezía la madre? Parésceme que pensaua que le ofrescía palabras por escusar galardón.
>
> (*La Celestina,* I, I: 91-93)

Voz entre dientes de Celestina implícita en el texto. La identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Qué dezía la madre?»; sonido paralingüístico de pregunta que espera respuesta; pone de manifiesto que Celestina ha hablado con voz ente dientes.

b) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡Sempronio, ¡de aquellas viuo yo!» y «¡Los huessos, que yo roy, piensa este necio de tu amo de darme á comer!»; sonido paralingüístico de ira expresada con vehemencia, con voz entre dientes.

c) *Signos verbales* morfológicos, «dile» y «dezía» verbos de discurso.

V.2.2.3. Voz susurrada

La voz susurrada es una voz muy baja y realizada de forma consciente. En *La Celestina,* dos personajes hablan en susurro cuando, en presencia de otros personajes, quieren compartir una información sin que los demás escuchen lo que dicen. El hablar en susurro es un recurso en manos del escritor para caracterizar a

sus personajes y señalar la relación de complicidad y cercanía existente entre ellos.

El lector puede identificar la voz en susurro de sus personajes por las referencias que hace el autor a la misma a través de sus personajes, unas veces de forma explícita y otras de forma implícita.

1) **Impl+ Cmv+Tp+ Al.**

En un contexto interactivo de falsa amistad, Celestina acude a casa de Melibea con la intención de ganar la voluntad de la joven en favor de Calisto. Durante su visita, Lucrecia acompaña a su señora, lo que supone un impedimento para los fines que Celestina se ha propuesto conseguir. Tratando de simpatizar con Lucrecia, Celestina le habla en susurro en presencia de Melibea, ofreciéndole lejía para colorear sus cabellos. Lo que intenta Celestina es establecer un vínculo con Lucrecia, de modo que la joven sirvienta, por agradecimiento, no entorpezca su relación con Melibea y no sea un obstáculo para el desarrollo de sus planes.

> CELESTINA: ¡Hija Lucrecia! ¡Ce! Yrás á casa é darte he una lexía, con que pares essos cavellos mas que el oro. No lo digas a tu señora.
> *(La Celestina*, I, IV: 190)

La voz en susurro de Celestina está implícita en el texto. La podemos identificar a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Comentario verbal*, «No lo digas a tu señora»; esta advertencia que hace Celestina a Lucrecia, de mantener en secreto sus palabras es una evidencia de que está hablando con voz susurrada.

b) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación*, «¡Hija Lucrecia!» cuya finalidad es comunicar al lector la presencia de rasgos sonoros que evocan vehemencia, pese a que Celestina habla en susurro.

c) *Transcripción ortográfica del alternante paralingüístico*, «¡Ce!», su finalidad es captar la atención de Lucrecia.

2)**Impl+ Cm+ Tp**

Este caso es la continuación del anterior. En un contexto interactivo de falsa amistad, en casa de Melibea, antes de despedirse, Celestina habla en susurro a Lucrecia. Sus palabras son una advertencia de cómo debe comportarse con ella, a partir de ese momento.

> CELESTINA: No prouoques á yra á tu señora, mas de lo que ella ha estado. Déxame yr en paz.
> MELIBEA: ¿Qué le dizes, madre?
> CELESTINA: Señora, acá nos entendemos.
> MELIBEA: Dímelo, que me enojo, quando yo presente se habla cosa de que no aya parte.
> CELESTINA: Señora que te acuerde la oración, para que la mandes escriuir [...]
>
> (*La Celestina*, I, IV: 190-191)

La voz en susurro de Celestina está implícita en el texto. La podemos identificar a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Comentario verbal* de Melibea, «¿Qué le dizes, madre?», informa al lector de que Celestina ha hablado a Lucrecia en susurro.

b) Comentario verbal de Melibea, «Dímelo, que me enojo, quando yo presente se habla de cosa que no aya parte» señala que Celestina ha hablado en susurro;

c) Transcripción ortográfica de signos de interrogación, «¿Qué le dizes, madre?», comunican a lector el sonido paralingüístico de pregunta que espera respuesta.

d) *Comentario verbal* de Celestina, «Señora que te acuerde la oración, para que la mandes escriuir», con un mensaje totalmente diferente a lo dicho anteriormente, informa al lector de que Celestina ha elevado el volumen de su voz para ser oída por Melibea.

La costumbre de Celestina de hablar entre dientes, que es una característica de su personalidad, nos permite interpretar que Celestina habla con voz susurrada y hablando entre dientes.

3) **Impl+ Tp+Cm**

En un contexto interactivo de falsa amistad, Celestina acude a visitar a Calisto para informarle de los resultados de su visita a Melibea. Mientras hablan, están presentes Sempronio y Pármeno, que se muestran contrariados y recelosos con la falsedad y astucia de Celestina. Llegado el momento de la despedida, en un exceso de amabilidad, Calisto ofrece a Celestina que la acompañen los dos criados hasta su casa. Con gran ironía, evitando ser oído por Calisto, Pármeno habla a Sempronio en susurro.

> PÁRMENO: ¡Sí, sí, porque no fuercen a la niña! Tú yrás con ella, Sempronio, que ha temor de los grillos que cantan con lo oscuro.
> CALISTO: ¿Dizes algo, hijo Pármeno?
> PÁRMENO: Señor, que yo é Sempronio será bueno que la acompañemos hasta su casa, que haze mucho escuro.
>
> (*La Celestina*, I, VI: 217)

En este caso, la voz en susurro de Pármeno está implícita en el texto. [8] La interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación*, «¡Sí, sí, porque no fuercen a la niña!», dotan al comentario verbal de Pármeno de un sonido paralingüístico de ironía, vejatorio para Celestina;

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación*, «¿Dizes algo, hijo Pármeno?», el sonido paralingüístico de pregunta, informa al lector de que Pármeno ha hablado en susurro con Sempronio, razón por la que Calisto no ha podido oír lo que ha dicho;

c) C*omentario verbal* de Pármeno, «Señor, que yo é Sempronio será bueno que la acompañemos hasta su casa, que haze mucho escuro», su contenido es totalmente diferente al emitido anteriormente, informa al lector de que esta vez Pármeno ha hablado con un volumen de voz alto, para que Calisto y Celestina puedan oírlo.

[8] Durante todo el acto VI, Pármeno y Sempronio hablan en susurro en presencia de Calisto y Celestina. Esta información la obtiene el lector de la propia Celestina (*La Celestina*, I, VII: 231). Esta técnica de escritura anima al lector a volver atrás en su lectura, observar lo ya leído y mejorar su capacidad de observación.

4) **Impl+ sVs+ Cm+ CNV**

En un contexto interactivo de trabajo, Pármeno y Sempronio son espectadores del diálogo que sostienen Calisto y Celestina. La astuta mujer comenta a Calisto los logros obtenidos en relación a ganar la voluntad de Melibea y finaliza preguntando a Calisto cuánto le pagará por los servicios prestados hasta ese momento. Pármeno no puede contener su indignación y advierte a Sempronio, con un volumen de voz bajo, que no pierda detalle de la conversación que sostienen Calisto y Celestina. Sempronio, agobiado ante la posibilidad de que Calisto los oiga, habla en susurro aconsejando a Pármeno que hable más bajo, pues puede despertar la ira de Calisto si lo oye.

> PÁRMENO: No le pierdas palabras, Sempronio, é verás cómo no quiere pedir dinero porque es divisible.
> SEMPRONIO: Calla, hombre desesperado, que te matará Calisto si te oye.
> (*La Celestina*, I, VI: 204)

Voz en susurro de Sempronio está implícita en el texto.[9] Para su decodificación, el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signo verbales* morfológicos, «palabras» –sustantivo– usado de forma genérica, con significado de comunicación verbal, y «Calla», –verbo en imperativo–, con intención de poner fin a la comunicación verbal;

b) Comentario verbal de Sempronio, «que te matará Calisto si te oye», su finalidad es instar a Pármeno para que baje aún más el volumen de su voz.

c) *Kinésica*, «hombre desesperado»; movimientos kinésicos implícitos de Pármeno. Los movimientos implícitos de ojos, alzamiento de cejas, movimientos de brazos y todo el cuerpo en general llevan a Sempronio a calificar la actitud de Pármeno como la de un hombre desesperado.

[9] Posteriormente, en la lectura del acto VII, el lector recibe la información de que, en esta interacción, Pármeno y Sempronio han utilizado la voz susurrada para comunicarse entre ellos. (*La Celestina*, I, VII: 231). Esto nos lleva a decodificar con posterioridad como voz susurrada explícita lo que en este momento de nuestro investigación hemos definido como 'voz susurrada implícita'.

5) **Impl+ Cm+ Tp**

Este caso es la continuidad del caso anterior. En un contexto interactivo de trabajo Celestina se lamenta ante Calisto del deterioro de su saya, prenda con la que se cubre en sus visitas a casa de Melibea. Pármeno no puede contener su indignación pues ve que la astuta mujer pretende obtener de Calisto un premio a sus servicios, pero un premio que sólo disfrutará ella, pues es indivisible y no la podrá repartir con él y con Sempronio, como había prometido.

> PÁRMENO: Sempronio, cóseme esta boca, que no lo puedo sogrir. ¡Encaxado a la saya!
> SEMPRONIO: ¿Callarás, por Dios, ó te echaré dende el diablo? Que si anda rodeando su vestido, hsze bien, pues tiene dello necessidad. Que el abad de dó canta de allí viste.
> (*La Celestina,* I, VI: 204)

Ahora, la voz en susurro de los dos criados, Pármeno y Sempronio, está implícita en el texto.[10] La interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Comentario verbal*, recurso expresivo metafórico, «Sempronio, cóseme esta boca, que no lo puedo sofrir», con el que Pármeno comunica a Sempronio que ya le es imposible permanecer callado por más tiempo, que su indignación ha llegado al límite. ¡Celestina ha conseguido que Calisto le regale una saya nueva! La vehemencia que pone Pármeno en sus palabras, pese a hablar en susurro, despierta el temor y la ira de Sempronio;

b) *Transcripción ortográfica de los signos de interrogación*, «¿Callarás, por Dios, ó te echaré dende con el diablo?»*;* sonido paralingüístico de vehemencia, ira y temor ante la actitud de Pármeno. Su finalidad es conseguir un cambio de actitud en Pármeno.

La intervención de Celestina, en el inicio del acto VII, informa al lector de que a Celestina no se le había pasado por alto la conversación sostenida entre

[10] Para la interpretación de este caso, sirva lo dicho en la nota anterior: Posteriormente, en la lectura del acto VII, el lector recibe la información de que, en esta interacción, Pármeno y Sempronio han utilizado la voz susurrada para comunicarse entre ellos. (*La Celestina,* I, VII: 231). Esto nos lleva a decodificar con posterioridad como voz susurrada explícita lo que en este momento de nuestro investigación hemos definido como 'voz susurrada implícita'

Pármeno y Sempronio con voz susurrada a la hemos hecho referencia en los dos últimos ejemplos.[11]

6) **Impl+Tp+ sVs**

Continuidad del caso anterior. En un contexto interactivo de trabajo, Celestina sigue rindiéndole cuentas a Calisto de su visita a Melibea. Calisto, entusiasmado y demostrando gran ansiedad, pregunta a Celestina cómo iba vestida Melibea, qué hacía, qué decía, en qué lugar de la casa estaba... Mientras tanto, Sempronio y Pármeno, molestos por la situación, hablan en susurro. Esta vez es Sempronio el que se muestra más alterado, tratando Pármeno de evitar que eleve el volumen de su voz.

> SEMPRONIO: ¿Estos son los fuegos pasados de mi amo? ¿Qué es esto? ¿No ternía este hombre sofrimiento para oyr lo que siempre ha deseado?
> PÁRMENO: ¡E calle yo, Sempronio! Pues, si nuestro amo te oye, tan bien te castigará a tí como á mí.
>
> (*La Celestina,* I, VI: 207)

La voz en susurro de Pármeno está implícita en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Transcripición ortográfica de signos de interrogación,* «¿Estos son los fuegos pasados de mi amo? ¿Qué es esto? ¿No ternía este hombre sofrimiento para oyr lo que siempre ha deseado?»; el contenido del mensaje informa al lector de que Sempronio ha hablado en un volumen de voz bajo; sonido paralingüístico de sorpresa.

b) *Signos verbales* morfológicos, «Calle» y «oye», –verbos– informan al lector de que, Sempronio y Pármeno hablan con un volumen de voz de susurro;

c) *Transcripción de signos ortográficos de exclamación,* «¡E calle yo, Sempronio!», informan al lector de la vehemencia de Sempronio, sonido paralingüístico de temor.

[11] En el inicio del acto VII, Celestina hace referencia al diálogo sostenido por Pármeno y Sempronio en presencia de ella y de Calisto: "é tú´dasme el pago en mi presencia, paresciéndote mal quanto digo, susurrando é murmurando contra mí en presencia de Calisto." (*La Celestina,* I, VII: 231).

7) **Expl+ Tp+ sVs+CNV**

En un contexto interactivo de trabajo, Pármeno y Sempronio siguen hablando en susurro, mientras Calisto sigue interesado en conocer toda la información que le proporciona Celestina sobre Melibea. Pasado un tiempo, Pármeno no quiere escuchar más y así se lo hace saber a Sempronio. Calisto se apercibe del susurro de los dos criados y, airado, se encara con ellos.

> PÁRMENO: Sálgome fuera, Sempronio. Ya no digo nada; escúchalo tú todo. Si este perdido de mi amo no midiese con el pensamiento quantos pasos ay de aquí a casa de Melibea é contemplasse en su gesto é considerasse cómo estaría haviniendo el hilado, todo el sentido puesto é ocupado en ella, él vería que mis consejos le eran mas saludables, que estos engañosos de Celestina.
> CALISTO: ¿Qué es esto moços? Estó yo escuchando atento, que me va la vida, ¿vosotros susurrays, como soleys, por fazerme mala obra é enojo? Por mi amor, que calleys: morirés de plazer con esta señora, según su buena diligencia. Di, señora, ¿qué fiziste, quando te viste sola?
> (*La Celestina,* I, VI: 212)

Voz susurrada de Pármeno explícita en el texto.[12] La podemos identificar a partir de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Qué es esto moços?»; sonido paralingüístico de ira al comentario verbal de Calisto.

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿vosotros susurrays, como soleys, por fazerme mala obra é enojo?»; sonido paralingüístico de pregunta, manifestador de la ira de Calisto.

c) *Signos verbales* morfológicos, «digo», «escucha», «escuchando», «susurrays», «calleys», «di» –verbos de discurso.

d) *Kinésica implícita,* movimiento de cabeza de Calisto, dirigiéndose a Celestina para hablarle, y contacto ocular con ella.

[12] Posteriormente, el lector recibe la información de que, en esta interacción, Pármeno y Sempronio utilizaron la voz susurrada para comunicarse entre ellos. (*La Celestina,* I, VII: 231). Esto nos lleva a decodificar con posterioridad como voz susurrada explícita lo que en este momento de nuestro investigación hemos definido como 'voz susurrada implícita'.

8) **Impl+ Cm+ sVs+ Al**

En un contexto interactivo familiar, en casa de Calisto, Pármeno y Sempronio dialogan en susurro en presencia de su señor que, como ya es costumbre en él, añora el amor y la presencia de Melibea. En un momento determinado, procurando no ser oído por su señor, Sempronio dice a Pármeno que, cuando vaya por conserva, coja un bote y se lo guarde, a escondidas, para llevarlo a casa de Celestina y compartirlo con sus amantes, Elicia y Areúsa.

> SEMPRONIO: Acuérdate, si fueres por conserua, apañes vn bote para aquella gentezilla, que nos va más e a buen entendedor... En la bragueta cabrá.
> CALISTO: ¿Qué dices, Sempronio?
> SEMPRONIO: Dixe, señor, a Pármeno que fuesse poe vna tajada de diacitrón.
>
> (*La Celestina*, II, VII: 22)

Voz susurrada de Sempronio implícita en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) C*omentario verbal* de Calisto, «¿Qué dices, Sempronio?», comunica al lector que Sempronio ha hablado con voz susurrada, impidiendo a Calisto oír lo que ha dicho a Pármeno.

b) *Comentario verbal* de Sempronio, «Dixe, señor, a Pármeno que fuesse poe vna tajada de diacitrón»; el cambio de mensaje verbal comunica al lector que Sempronio ha hablado con el tipo de voz que le es habitual.

c) *Signos verbales* morfológicos, «dices» y «dixe» –verbos de discurso.

d) *Alternantes paralingüísticos*, uso de signos suspensivos en la intervención de Sempronio; con este recurso, el autor omite el final del refrán, que sería “pocas palabras le bastan”. La finalidad de este recurso paralingüístico es señalar la familiaridad existente entre Pármeno y Sempronio.

V.2.2.3.1. Susurro teatral

El *susurro teatral* es una voz susurrada falsa. En una representación teatral, el actor se distancia de los otros personajes y, fingiendo hablar consigo mismo, habla a la galería dando salida a su pensamiento.

1) **Impl+ AL**

En un contexto interactivo familiar, en casa de Calisto, aprovechando la ausencia de Sempronio y de Calisto, Celestina aprovecha la ocasión para hablar a solas con Pármeno. La mujer trata de ganarse la voluntad de Pármeno con promesas, halagos y asegurando al joven que lo quiere como una madre. Pero Pármeno tiene serias dudas y se resiste.

> PÁRMENO: (*Aparte*)—Ensañada está mi madre: duda tengo en su consejo. Yerro es no creer é culpa creerlo todo. Mas humano es confiar, mayormente en ésta que interesse promete, ado prouecho nos puede allende de amor conseguir. Oydo he que deue hombre á sus mayores creer. Esta ¿qué me aconseja? Paz con Sempronio. La paz no se deue negar: que bienauenturados son los pacíficos, que fijos de Dios serán llamados, Amor no se deue rehuyr. Caridad á los hermanos, interesse pocos le apartan. Pues quiérola complazer é oyr.
>
> (*La Celestina*, I. I:109)

Susurro teatral de Pármeno. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Alternantes paralingüísticos*, marcador del lenguaje, «(Aparte)»; uso de signos de paréntesis y de una brevísima acotación.

La intervención de Pármeno, señalada como acotación, es la reproducción de su pensamiento. Si la obra se llevara a escena, esta intervención de Pármeno se situaría en el escenario en un lugar alejado de Celestina, el propio para el susurro teatral.

V.2.2.3.2. Susurro de intimidad

La voz susurrada de intimidad se produce cuando las personas que la emiten están unidas por lazos afectivos y el contexto situacional en que se desarrolla la acción es de intimidad. El tema de la conversación está alejado de críticas a terceras personas y los personajes hablan con afecto y amor.

En los casos que exponemos a continuación la voz susurrada está implícita en el texto y es compartida por los dos personajes. Dado que estos casos ya han

sido comentados en otro apartado de esta tesis[13], sólo hacemos referencia al texto de los mismos:

> PLEBERIO: Señora muger, ¿duermes?
> ALISA: Señor, no.
> PLEBERIO: ¿No oyes bullicio en el retraimiento de tu hija?
> ALISA: Si oyo. (*La Celestina,* II, XII, 92)

> PÁRMENO: ¿Amanece o qué es esto, que tanta claridad está en esta cámara?
> AREÚSA: ¿Qué amanecer? Duerme, señor, que avn agora nos acostamos. No he yo pegado bien los ojos, ¿ya hauía de ser de día? Abre, por Dios, essa ventana de tu cabecera e verlo has.
> (*La Celestina,* II, VIII: 8)

> MELIBEA: Dexa estar mis ropas en su lugar e, si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? Pues cierto es de lienço. Holguemos e burlemos de otros mill modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué prouecho te trae dañar mis vestiduras?
> CALISTO: Señora, en que quiere comer el aue, quita primero las plumas.
> (*La Celestina,* II, XIX: 181)

> CALISTO: ¡O angélica ymagen! ¡O preciosa perla, ante quien el mundo es feo! ¡O mi señora e mi gloria! En mis braços te tengo e no lo creo. Mora en mi persona tanta turbación de plazer, que me haze no sentir todo el gozo que poseo.
> MELIBEA: Señor mío, pues me fié en tus manos, pues quise cumplir tu voluntad, no sea de peor condición, por ser piadosa, que si fuera esquiua e sin misericordia; no quieras perderme por tan breue deleyte e en tan poco espacio. [...]
> CALISTO: Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, quando me la diessen, desechalla? [...] ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis passados trabajos?
> (*La Celestina,* II. XIV, 116)

V.2.2.3.3. Susurro al oído

Presentamos dos casos de voz susurada implícita. En ambos casos, la voz en susurro se produce hablando al oído de otro personaje. En este caso sólo nos

[13] No remitimos al capítulo V.2.1. Cualidades primarias de la voz: V.2.1.2.1. Volumen de la voz muy bajo, pág. 232

limitamos a su presentación, dado que ya han sido analizados en otro apatado de esta tesis.[14]

PÁRMENO: Ea, mira, Sempronio, que te digo al oydo.
(*La Celestina*, I, VI: 226)

AREÚSA: ¿Qué te dize ese señor a la oreja?
(*La Celestina*, I, VII: 258)

V.2.2.3.4. Susurro suave

1) **Impl+ sVs+ Cm+ CNV**

En un contexto interactivo de trabajo, Sempronio y Pármeno acompañan a Calisto a casa de Melibea por la noche, como ya es habitual en ellos. Los dos criados están atentos a los movimientos y sonidos que les llegan desde la casa.

SEMPRONIO: Salido deue auer Melibea. Escucha, que hablan quedito.
(*La Celestina*, II, XII: 81-82)

El volumen de voz de los personajes que hablan en el interior de la casa está explícito en el texto. Lo interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signo verbal* morfológico, «quedito»*;* adverbio cuya función es definir el volumen de voz de los personajes. Podemos interpretarlo como una expresión coloquial para señalar que los personajes hablan con voz susurrada.

b) *Comentario verbal* de Pármeno, «que finja su voz», que hace referencia a un caso de timbre de voz fingido, por afectación.

c) En cuanto a la *kinésica*, aunque el autor no hace referencia expresa a ella, está presente en el texto. Los movimientos faciales producidos por el acto de habla, tanto en Pármeno y Sempronio como de las personas del interior de la casa, el ruido ambiental, etc. están presentes forman parte de la comunicación y no pasan desapercibidos al lector.

[14] Nos remitimos al capítulo V.2.1.2. Cualidades primarias de la voz. V.2.1.2.2. Volumen de la voz bajo, pág. 239.

V.2.2.3.5. Susurro no emitido

Definimos como *susurro no emitido* aquella voz en susurro que no se está produciendo en el momento de la interacción, sino que está en el pensamiento de un personaje.

En un contexto situacional de intimidad, Calisto se dirige a sus aposentos. Es de madrugada. Se recuesta en su cama y comienza a recordar las experiencias amorosas vividas con Melibea la pasada noche, en la intimidad de la cámara de la joven.

> CALISTO: Pero tú dulce ymaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella ymagen luziente; buelue a mis oydos el suaue son de sus palabras, aquellos desuíos sin gana, aquel apártate allá, señor, no llegues a mí; aquel no seas descortés, que con sus rubicundos labrios vía sonar; aquel no quieras mi perdición, que de rato en rato proponía, aquellos amorosos abraços entre palabra e palabra, [...], aquella salutación con que se me despidió. ¡Con quánta pena salió por su boca!¡Con quántos desperezos!¡Con quántas lágrimas, [...].
>
> (*La Celestina*, XIV, II: 129)

Voz susurrada de Melibea explícita en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «son», «palabras» y «palabra» –sustantivos–, «suave» –adjetivo calificativo–.

b) *Comentario verbal* de Calisto, «el suaue son de sus palabras»; sonido paralingüístico de las cualidades primarias de la voz de Melibea –timbre, volumen, tempo y tono– y calificador o tipo de voz –voz susurrada–.

c) *Comentario verbal* de Calisto, «aquellos desvíos sin gana»; referencia a los sonidos – tempo y tono– correspondientes a la voz de Melibea.

d) *Comentario verbal* de Calisto, «aquel apártate allá, señor, no llegues a mí; aquel no seas descortés»; reproducción exacta, en el pensamiento de Calisto, de los sonidos paralingüísticos de la voz de Melibea.

e) *Alternantes paralingüísticos* reguladores de la interacción, «entre palabra y palabra» y «aquella salutación con que se me despidió».

V.2.2.3.6. Decodificación errónea por falta de código

8) **Impl+ Cm**

En un contexto interactivo familiar, en casa de Melibea, Lucrecia, que se muestra preocupada por su señora y descontenta con Celestina, deja salir su malestar hablando para sí misma con voz murmurada. Celestina no oye lo que dice, pero, al imaginar el contenido de sus murmuraciones, también realiza sus propios comentarios con voz entre dientes. Melibea piensa que ambas se están comunicando con voz susurrada.

> LUCRECIA: El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es este. Catiuádola ha esta hechicera.
> CELESTINA: Nunca me ha de faltar vn diablo acá e acullá: escapóme Dios de Pármeno, tópome con Lucrecia.
> MELIBEA: ¿Qué dizes, amada maestra? ¿Qué te fablaua esa moça?
> CELESTINA: No le oy nada.
>
> (*La Celestina*, II, X: 57)

Voz susurrada de Lucrecia implícita en el texto. Voz entre dientes de Celestina implícita en el texto. Interpretamos la voz susurrada de Lucrecia a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Comentario verbal* de Lucrecia, «El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es este. Catiuádola ha esta hechicera»; el contenido verbal informa al lector de que Lucrecia ha hablado con voz murmurada, sin que Celestina ni Melibea hayan conocido el contenido de su mensaje;

b) C*omentario verbal* de Celestina, «Nunca me ha de faltar vn diablo acá e acullá: escapóme Dios de Pármeno, tópome con Lucrecia»; el contenido verbal informa al lector de que Celestina ha hablado con voz entre dientes[15] para evitar ser oída por Melibea y Lucrecia.

c) C*omentario verbal* de Melibea, «¿Qué dizes, amada maestra? ¿Qué te fablaua esa moça?»; su contenido informa al lector de que Melibea no ha sabido

[15] Una de las características de Celestina es hablar entre dientes. Sobre esta característica de la forma de hablar de Celestina nos enxtendermos en el apartado ***Voz entre dientes*** de este mismo capítulo.

decodificar correctamente que ambas mujeres hablaban para sí mismas. Este caso es un ejemplo gráfico de tres personajes que, pese a estar hablando los tres, no ha habido comunicación entre ellos.

V.2.2.4. Voz contaminada por la risa

En La Celestina, encontramos casos en los que el personaje que habla no puede contener la risa. En estos casos, el sonido paralingüístico que emite el personaje puede llegar a ser entrecortado, pues la risa impide que sus palabras fluyan con normalidad. En algunas ocasiones, la intensidad de la risa impide, incluso, la realización del acto de habla.

1) **Expl+ sVs+ Cm**

En un contexto social de amistad, en casa de Calisto, Pármeno y Sempronio hablan de sus aventuras amorosas. El ambiente es distendido. Ambos hablan y ríen a la vez.

> SEMPRONIO: ¡Cómo se lo dice el bovo! De risa no puede hablar.
> (*La Celestina*, II, VIII: 14)

Voz entre risas de Pármeno explicita en el texto La interpretamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «dice» y «hablar» –verbos de discurso.

b) *Comentario verbal* de Sempronio, «de risa no puede hablar»; informa al lector de que la voz de Pármeno está contaminada por la risa.

2) **Impl+ sVs+ Cm+ CNV**

En un contexto interactivo de falsa amistad, Celestina sube a la habitación de Areúsa. Incómoda por la visita, Areúsa se introduce entre las sábanas de su cama. Celestina se acerca a la cama, lo que provoca la risa nerviosa de la joven.

> AREÚSA: Passo, madre, no llegues a mí, que me hazes coxquillas y provócasme a reyr, y la risa acreciéntame el dolor.
> (*La Celestina*, I, VII: 249)

Voz contaminada por la risa de Areúsa implícita en el texto. La identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «coxquillas» –sustantivo–, «reyr» –verbo– y «risa» –sustantivo–; manifestadores del sonido paralingüístico de la risa.

b) *Comentarios verbales*, «que me haces coxquillas», «provóscame a reyr» y «la risa acreciéntame el dolor»; manifestadores del sonido paralingüístico de la risa.

c) *Proxémica*, «no llegues a mí»; referencia a la distancia que separa a Areúsa de Celestina.

El sonido paralingüístico de la voz de Areúsa se produce entre brotes de risa nerviosa emitidos por la joven.

V.2.2.5. Voz de falsete

Definimos la *voz de falsete* como un tipo de voz realizado de forma artificial, cuando la persona quiere transmitir unas emociones que no son verdaderas. En estos el tipo de voz está estrechamente relacionado con el tono, pues lo que persigue el personaje es dar una imagen de sí mismo que le facilite ser aceptado socialmente.

1) **Impl+ Tp+ Cm+CNV**

En un contexto situacional de falsa amistad, en casa de Celestina, la mujer da muestras de gran alegría ante la llegada de Sempronio. La alegría de Celestina es falsa. Momentos antes, al ver cómo Sempronio se acercaba a la casa, Celestina había instado a Elicia para que escondiese en la cámara de las escobas a Crito, otro de sus amantes.

> CELESTINA: ¡Fijo mío! ¡rey mío! turbado me has; no te puedo hablar.
> Torna é dame otro abraço.
>
> (*La Celestina*, I, I:60-61)

Voz de falsete de Celestina implícita en el texto. El contexto situacional en que se desarrolla la acción y el proceso de lectura de la obra ayuda al lector a

decodificar la voz de falsete de Celestina. Además de ello, podemos identificarla a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡Fijo mío!» y «¡rey mío!»; el saludo de bienvenida de Celestina, con un exceso de amabilidad y cortesía, pone de manifiesto el sonido paralingüístico de la voz de falsete.

b) *Comentario verbal*, «turbado me has», «no te puedo hablar», son recursos paralingüísticos utilizados por el autor para señalar la falsedad de las manifestaciones emocionales de Celestina.

c) *Sonido alteradaptador,* «Torna é dame otro abraço», derivado de un acto kinésico alteradaptador.

2) **Imp+Tp+ Cm+ sVs**

En un contexto situacional de falsa amistad, en casa de Celestina, la mujer recibe con grandes señales de alegría a Pármeno y Sempronio. El contexto situacional y la lectura progresiva de la obra nos lleva a deducir que Celestina no tiene ningún afecto hacia los dos criados de Calisto. Las atenciones y falsas muestras de cariño que les demuestra sólo tienen por finalidad ganar la voluntad de los dos jóvenes y convertirlos en sus cómplices en el proceso de vencer la voluntad de Meliba.

> CELESTINA: ¡O mis enamorados, mis perlas de oro! ¡Tal me venga el año, qual me parece vuestra venida!
> PÁRMENO: ¡Qué palabras tiene la noble! Bien ves, hermano, estos halagos fengidos.
>
> (*La Celestina*, II, IX: 26)

La voz de falsete de Celestina está explícita en el texto. La identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Trancripción ortográfica de signos de exclamación,* «O mis enamorados, mis perlas de oro» y «¡Tal me venga el año, qual me parece vuestra venida!» ponen de manifiesto la vehemencia de Celestina en el saludo de bienvenida a Pármeno y Sempronio.

b) *Comentario verbal,* «O mis enamorados, mis perlas de oro», los recursos expresivos y metafóricos utilizados por Celestina ponen de manifiesto la falsedad de sus palabras.

c) *Signo verbal* morfológico, «noble»; con valor peyorativo, por estar atribuido a una mujer carente de escrúpulos.

d) *Trancripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡Qué palabras tiene la noble!», en la que destacamos el signo verbal «noble»; sonido paralingüístico de ironía emitido con vehemencia.

e) *Comentario verbal* de Pármeno, «estos halagos fengidos» ratifica la decodificación inicial realizada por el lector: Celestina habla con voz de falsete.

3) **Impl+ Tp+Al**

En un contexto situacional de falsa amistad en casa de Calisto, Celestina saluda a Pármeno dando muestras de sorpresa. Celestina finge que no ha reconocido al joven, al que conocía desde la niñez por ser amiga de su madre.

> CELESTINA: ¡Jesú, Jesú, Jesú! ¿E tú eres Pármeno, hijo de la Claudina?
> (*La Celestina,* I, I: 98).

Voz de falsete de Celestina implícita en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡Jesú, Jesú, Jesú!»; sonido paralingüístico de sorpresa expresado con vehemencia.

b) *Alternantes paralingüísticos* reguladores del silencio, el uso del signo ortográfico de la coma señala la velocidad en la intervención de Celestina, «¡Jesú, Jesú, Jesú!», sonido paralingüístico de sorpresa.

c) *Trancripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿E tú eres Pármeno, hijo de la Claudina?», sonido parlingüístico de pregunta que no espera respuesta, su sonido paralingüístico es de incredulidad y sorpresa.

Con esta intervención, el autor caracteriza a Celestina como una mujer astuta, conocedora de las emociones ajenas y de la forma de utilizarlas en su propio beneficio.

V.2.2.6. Voz de burla

1) **Impl+ Cm+ Al+CNV**

En un contexto social de falsa amistad Celestina dialoga con Pármeno de forma desenfada. Llegado un momento de la conversación, la mujer decide que es hora de hablar en serio.

> CELESTINA: Dexadas burlas é pasatiempos, oye agora, mi fijo, é escucha.
> (*La Celestina*, I, I: 99)

Voz de burla de Celestina implícita en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Comentario verbal* de Celestina, «Dexadas burlas é pasatiempos», informa al lector de que, durante todo el diálogo sostenido con Pármeno, Celestina ha hablado con voz de burla. Y que es a partir de ahora, «oye agora, mi fijo, é escucha», cuando la mujer adopta una voz caracterizada por su seriedad

b) *Alternantes paralingüísticos,* reguladores de los silencios internos de la intervención de Celestina, dan a la intervención de la mujer un sonido paralingüístico de seriedad.

c) *Cronémica,* «agora» –adverbio de tiempo–; señala un antes, de voz burlona, y un "agora" con voz seria.

V.2.2.7. Voz airada

Definimos la voz airada como un tipo de voz en el que se pone de manifiesto la ira del personaje que habla. Los recursos utilizados por el autor para poner de manifiesto la voz de ira son: *Implícitos, Explícitos, Signos verbales, Comentarios verbales, Transcripciones paralingüísticas, Alternantes y Comunicación no verbal.*

1) **Impl+ Tp+Al+ sVs+ Cm**

En el primer encuentro de Calisto y Melibea, ambos dialogan de forma natural hasta que, llegado un momento de la conversación, Melibea manifiesta su ira por lo que considera un ataque de Calisto a su dignidad femenina.

MELIBEA: ¡Vete, vete de ay, torpe! (*La Celestina*, I, I: 33-34)

Voz airada de Melibea implícita en el texto. Para su decodificación, el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Trancripción ortográfica de signos de exclamación, «*¡Vete, vete de ay, torpe!»; sonido paralingüístico de vehemencia.

b) *Signo verbal* morfológico, *«*torpe» –adjetivo– dirigido a Calisto con valor peyorativo.

c) *Signo verbal* morfológico, *«*vete» –verbo en modo imperativo– repetido dos veces, sonido paralingüístico de ira y de rechazo.

d) *Comentario verbal, «*¡Vete, vete de ay, torpe!», sonido paralingüístico de ira y rechazo;

e) *Alternantes paralingüísticos* reguladores de los silencios internos, el signo ortográfico de la coma señala pausas cortas, inherentes al sentimiento de la ira donde lo que se pone de manifiesto es el descontrol emocional.

f) *Proxémica, «*ay» –adverbio de lugar– denota actitud de rechazo y aumento de la distancia habida entre los interactuantes.

2) **Imp+ Tp+sVs**

Calisto espera la llegada de Celestina, que viene acompañada de Sempronio. Tocan a la puerta.

CALISTO: ¡Pármeno!
PÁRMENO: ¿Señor?
CALISTO: ¿No oyes, maldito sordo?
(*La Celestina*, I, I: 66)

Voz airada de Calisto implícita en el texto. Para su decodificación, el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación, «*¡Pármeno!»; sonido paralingüístico de vehemencia; volumen de voz muy elevado.

b) *Signos verbales* morfológicos, «maldito» y «sordo», usados con valor peyorativo; manifestadores de la ira de Calisto.

c) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿No oyes, maldito sordo?»; sonido paralingüístico de ira a través de una pregunta que no espera respuesta.

3) **Impl+ Tp+ sVs+ Cm+ CNV**

Reunidos en casa de Celestina para almorzar, Elicia se muestra airada con Sempronio. Los halagos que el criado ha hecho de Melibea han despertado los celos y la ira de la joven.

> ELICIA: Assí; para asentar a comer muy diligente; a mesa puesta con tus manos lavadas y poca vergüença.
> SEMPRONIO: Después reñiremos; comamos agora. Assiéntate, madre Celestina, tú primero.
>
> (*La Celestina*, II, IX: 27)

Voz airada de Elicia implícita en el texto. El comentario verbal de Sempronio, «Después reñiremos; comamos agora» informa al lector de que Elicia ha hablado con voz airada. No nos extendemos en el comentario de este caso, por haberlo ya realizado en el capítulo destinado al Volumen de la voz.[16]

V.2.2.8. Voz solemne

En *La Celestina,* definimos como *voz solemne* la voz emitida por un personaje cuando se dirige a un ser superior –Dios o personaje mitológico– o cuando se dirige a una autoridad.

[16] Nos remitimos al capítulo V.2.1. Cualidades primarias. V.2.1.2. Volumen de voz. V.2.1.2.4. pág. 252.

1) **Impl+ sVs+ Cm**

A solas en su casa, Celestina comienza una sesión de magia en la que interpela a Plutón, señor de las profundidades. El objetivo de Celestina es obtener la ayuda de Plutón para hechizar a Melibea, vencer su voluntad y entregarla a los amores de Calisto.

> CELESTINA: Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, [...] yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud é fuerça destas vrmejas letras; [...]
> (*La Celestina*, I, III: 148-152)

Voz solemne de Celestina implícita en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «señor» y «emperador», con los que se dirige Celestina a Plutón, justifican el uso de la voz solemne;

b) *Comentario verbal* de Celestina, realizado con voz solemne, dirigido a Plutón, señor de las profundidades. El tipo de voz empleado por la mujer se corresponde con la gravedad de la situación y el personaje al que va dirigido.

2) **Impl+ sVs+ Cm+ Al**

En un contexto interactivo de trabajo, en casa de Calisto, Sosia ransmite a su señor la trágica noticia de la detención de Pármeno y Sempronio y su sentencia de muerte.

> SOSIA: Señor, la causa de su muerte publicaua el cruel verdugo a vozes, diziendo: Manda la justicia que mueran los violentos matadores.
> (*La Celestina*, II, XIII: 109)

La voz solemne de Sosia, cuando repite las palabras del verdugo, está implícita en el texto. Para su decodificación, el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «publicaua» –verbo con significado de ‘decir’– «diziendo» –verbo de discurso– y «vozes», referencia al tipo de voz.

b) *Comentario verbal* de Sosia, repetición del mensaje emitido por el verdugo, «Manda la justicia que mueran los violentos matadores», emitido con un sonido paralingüístico de voz solemne.

c) *Alternante paralingüístico* regulador de los silencios; los dos puntos señalan un intervalo de silencio seguido con la voz solemne de Sosia, imitando el sonido paralingüístico del mensaje del verdugo.

V.2.2.9. Voz gimiente

Definimos la *voz gimiente* como una voz trágica, en la que el sonido paralingüístico de dolor aparece entrecortado por estar mezclado con gemidos y lamentos. En *La Celestina,* son dos los personajes que utilizan la voz gimiente: Elicia, pupila de Celestina y amante de Sempronio, y Pleberio, padre de Melibea. La trágica muerte de sus seres queridos –Celestina, Sempronio y Melibea– los hace hablar con voz ahogada por los gemidos, el llanto y los suspiros.

A. *Voz gimiente de Elisa*

Interpretamos la voz gimiente de Elicia a través de sus propias intervenciones y de las intervenciones de otros personajes, como son: Areúsa y Sosia.

> ELICIA: ¡Ay que rauio! ¡Ay, mezquina, que salgo de seso! ¡Ay, que no hallo quien lo sienta como yo! No hay quien pierda lo que yo pierdo. [...]
> AREÚSA: Calla, por Dios, hermana, pon silencio a tus quexas ataja tus lágrimas, limpia tus ojos, torna sobre tu vida.
>
> (*La Celestina,* II, XV: 138-139)

> ELICIA: ¡Gran dolor, gran pérdida! Poco es lo que muestro con lo que siento y encubro; más negro traygo el coraçón que el lmanto, las entrañas que las tocas. ¡Ay hermana, hermana, que no puedo fablar! No puedo de ronca sacar la boz del pecho.
>
> (*La Celestina,* II, XV: 134)

> AREÚSA: Calla, por Dios, hermana, pon silencio a tus quexas, ataja tius lágrimas, limpia tus ojos, torna sobre tu vida.
>
> (*La Celestina,* II, XV: 139)

> SOSIA: Señor, aquella su criada, dando vozes, llorando su muerte, la publicaua a quantos la querían oyr, diziendo que porque no quiso partir con ellos vna cadena de oro que tú le diste.
>
> (*La Celestina*, II, XIII: 111)

B. *Voz gimiente de Pleberio*

El lector puede decodificar la voz gimiente de Pleberio a través de sus propias intervenciones y de las de su esposa Alisa.

> ALISA: ¿Qué es esto, señor Pleberio? ¿Por qué son tus fuertes alaridos? [...], agora oyendo tus gemidos, tus vozes tan altas, tus quexas no acostumbradas, tu llanto y congoxa [...], ¿Por qué maldizes tu honrrada vegez? ¿Por qué pides la muerte?
>
> (*La Celestina*, II, XXI: 200)

> PLEBERIO: ¡O muger mía! Leuántate de sobre ella é, si alguna vida te queda, gástala conmigo en tristes gemidos, en quebrantamietno e sospirar. [...] ¡O duro coraçón de padre! ¿Cómo no te quiebrs de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? [...] Pues desconsolado viejo, ¡qué solo stoy!
>
> (*La Celestina*, II, XXI: 202-2005)

V.2.2.10. Voz lloriqueante

Definimos la *voz lloriqueante* como una voz cuyo sonido paralingüístico está contaminado por las lágrimas, sin llegar a la profundidad dolorosa de la voz gimiente.

1) **Impl+ Tp+ Cm+ Al+**

Sosia llega a casa de Calisto, impresionado con la trágica muerte de Pármeno y Sempronio, a quienes ha visto morir, a manos del verdugo, en la plaza pública.

> TRISTÁN: ¿Qué es? ¿Qué has? ¿Porqué te matas? ¿Qué mal es este?
> SOSIA: Sempronio e Pármeno...
> TRISTÁN: ¿Qué dizes, Sempronio e Pármeno? ¿Qué es esto, loco? Aclárate más, que me turbas.
> SOSIA: Nuestros compañeros, nuestros hermanos...
> TRISTÁN: O tú estás borracho o has perdido el seso o traes alguna mala nueua. ¿No me dirás qué es esto, que dices, destos moços?

SOSIA: Que quedan degollados en la plaça.

(*La Celestina,* II, XIII, 107-108)

Voz lloriqueante de Sosia implícita en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Trancripción ortográfica de signos de interrogación, «*¿Qué es? ¿Qué has? ¿Porqué te matas? ¿Qué mal es este?», informan al lector del estado de postración de Tristán; *«*¿Qué dizes, Sempronio e Pármeno? ¿Qué es esto, loco?», *«*¿No me dirás qué es esto, que dices, destos moços?»; acumulación de preguntas que denotan el alarmismo de Tristán, ante el aspecto y estado emocional de Sosia.

b) *Comentarios verbales* entrecortados de Sosia, *«*Sempronio e Pármeno...» y *«*Nuestros compañeros, nuestros hermanos...»; sonido paralingüístico de voz lloriqueante.

c) *Alternantes paralingüísticos* reguladores de los silencios entrecortados, puntos suspensivos en la primera y segunda intervención de Tristán.

V.2.2.11. Voz ronca

En *La Celestina,* encontramos tres casos en los que el autor hace referencia explícita a la voz ronca de sus personajes.

CELESTINA: Llégate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleytes. [...] Que la voz tienes ronca las barbas te apuntan. Mal sosegadilla deues tener la punta de la barriga.[17]

(*La Celestina,* I, I: 95)

MELIBEA: ¿Por qué me dexauas echar palabras sin seso al ayre, con mi ronca boz de cisne?

(*La Celestina,* I, XIX: 180).

ELICIA: ¡Ay hermana, hermana, que no puedo fablar! No puedo de ronca sacar la boz del pecho.

(*La Celestina,* II, XV: 134).

[17] Nos remitimos al comentario sobre la voz ronca de Pármeno, en el capítuloV.2.1. Cualidades primarias. V.2.1.1.2.1. Alteraciones en el timbre de la voz . Pag 172.

V.2.2.12. Voz gritada

Señalamos como ejemplos de *voz gritada* aquellos casos en los que el autor utiliza el término «bozes» para señalar la voz emitida con un volumen de voz muy elevado.

> CELESTINA: ¿Qué tercia parte? Vete con Dios de mi casa tú. E essotro no dé vozes, no allegue la vezindad.[18]
>
> (*La Celestina,* II, XII: 103)

> SEMPRONIO: Da bozez o gritos, que tú cumplirás lo que prometiste o complirán oy tus días. [19]
>
> (*La Celestina,* II, XII: 103)

> CELESTINA: ¿Qué mas quieres, sino que los mesmos diablos la hauían miedo? Atemorizados é espantados los tenía con las crudas bozes, que les daua. Assí era ella dellos conoscida, como tú en tu casa.
>
> (*La Celestina,* I, VII: 240)

V.2.2.1.3. Voz no emitida

Señalamos como *voz no emitida* aquellos casos en los que el personaje reconoce que una fuerte emoción le ha impedido articular palabras. También recogemos bajo este epígrafe aquellos casos en los que el autor pone en boca de un personaje la futura no emisión de voz por parte de otro personaje.

> CELESTINA: ¡Fijo mío! ¡rey mío! turbado me has. No te puedo fablar. Torna é dame otro abraço.
>
> (La Celestina, I, I: 61).

> MELIBEA: Vna mortal llaga en medio del coraçón, que no me consiente hablar.
>
> (*La Celestina,* II, XX: 190)

[18] Ver el comentario de este caso en el capítulo V.2.1.2. Volumen de la voz. V.2.1.2.5. Volumen muy elevado. Pág. 260.
[19] Ver el comentario de este caso en el capítulo V.2.1.2. Volumen de la voz. V.2.1.2.5. Volumen muy elevado. Pág. 260.

> CELESTINA: E su amo Calisto, ¿qué dirá? qué hará? [...] O si no se le ofrece pensamiento tan odioso, dará bozes como un loco. Diráme en mi cara denuestos rabiosos.
>
> (*La Celestina,* I, IV: 155).

> PLEBERIO: ¿Qué haré, de que no me respondas si te llamo? voz no emitida
>
> (*La Celestina,* II, XXI: 208)

V.2.2.1.4. CONCLUSIONES

En *La Celestina*, el autor utiliza los calificadores de la voz como un recurso para caracterizar a sus personajes.

La voz murmurada es un rasgo caracterizador de los personajes de baja condición social. El autor no ha presentado ningún caso en el que un personaje de condición social alta haga uso de la voz murmurada. Los personajes que murmuran son: Sempronio y Pármeno, criados de Calisto, y Lucrecia, criada de Melibea.

La voz susurrada es un rasgo diferenciador de clases sociales. Los personajes de clase social alta susurran en situaciones de intimidad. Los criados susurran entre ellos en presencia de un tercer personaje.

El autor utiliza el calificador de voz entre dientes para caracterizar a Celestina.

En la obra, el autor utiliza el término lingüístico ‘bozes’ con dos significados diferentes: a) como calificador, para hacer referencia a la voz gritada; y b) como diferenciador, para hacer referencia a los gritos emitidos por un personaje.

Interpretamos que la distancia que separa a los personajes es determinante a la hora precisar si el término «bozes» hace referencia a la voz gritada, una voz en

la que se distinguen perfectamente los sonidos articulados, o si sólo son perceptibles los gritos como signos guturales.

El dar información sobre el calificador de voz utilizado por un personaje en interacciones anteriores, forma parte del estilo del autor. Esta técnica invita al lector a volver atrás en su lectura para volver a leer la situación, esta vez con mayor información. El autor utiliza esta técnica para dar información sobre el uso de la voz murmurada y susurrada, por parte de los criados, y sobre la voz entre dientes, utilizada por Celestina.

V.2.3. DIFERENCIADORES

PÁRMENO: *A las risas e deleytes, llantos e lloros e passiones mortales los siguen. (La Celestina, I, VIII: 13.)*

En *La Celestina,* los Diferenciadores o reacciones emocionales y fisiológicas son un recurso en manos del autor para caracterizar a sus personajes y señalar las diferencias culturales en el contexto de la sociedad que representa.

La risa, en sus distintas manifestaciones, reina en los primeros actos de la obra. Los gritos, lamentaciones y llanto de los personajes destierran a la risa de la obra a partir del acto XI, convirtiéndose ambos Diferenciadores en elementos catalizadores de las emociones de los personajes.

En nuestro trabajo de tesis, analizaremos los casos más relevantes que hacen referencia a la risa, el grito y el llanto de los personajes como formas de manifestación de sus emociones.

Tanto en la vida real como en las manifestaciones literarias, las emociones llevan asociadas ciertos cambios fisiológicos que preparan al organismo para afrontar una situación personal o social.

Llevados al campo de la lectura, siguiendo las técnicas de escritura del autor, la capacidad interpretativa del lector podría llevarle a descubrir qué emoción están experimentando los personajes en función de las respuestas fisiológicas de su cuerpo. De ese modo, las reacciones fisiológicas de los personajes, *diferenciadores* en términos de Poyatos (1994b-87), son un recurso en

manos del autor para caracterizar a sus personajes y presentar la sociedad de la que forman parte.

V.2.3. LA RISA

> AREÚSA: *¡Passo, madre, no llegues á mí, que me fazes coxquillas é prouócasme á reyr é la risa acreciéntame el dolor.*
>
> (*La Celestina*, I, VII: 249)

En *La Celestina*, la risa es un recurso muy utilizado por el autor para caracterizar a sus personajes. Son numerosas las ocasiones en las que los personajes ríen o hacen referencia a la risa como una forma de expresión de sus emociones. La risa marca una línea divisoria en el contexto de la obra. En los nueve primeros actos, la risa es frecuente. Incluso Calisto, que se muestra quejoso y languidece por el amor de Melibea, también ríe. Pero a medida que la trama se endurece, la risa va disminuyendo, hasta desaparecer totalmente en el acto XI. Pármeno es el último personaje que ríe. Su risa sarcástica es el anticipo del drama que se avecina.

Al ser *La Celestina* una obra teatral del siglo XV, carece de acotaciones. Para señalar el sonido paralingüístico de la risa de sus personajes, el autor recurre a las *transcripciones ortográficas* y al *comentario verbal* de otros personajes

En todos los casos, a excepción del primero, en los que el autor hace uso de la transcripción ortográfica del sonido paralingüístico de la risa, ésta es seguida de un comentario verbal de otro personaje, en el que hace referencia a la risa recién emitida. De ese modo, el lector puede decodificar, sin margen de error, que la transcripción ortográfica que acaba de leer se corresponde con la risa del personaje.

Como ya hemos señalado, en el primer caso de trascripción ortográfica de la risa, ésta no va seguida de un comentario verbal. Es la agilidad lectora la que permite su interpretación. Una vez leído el segundo caso de transcripción ortográfica de la risa, esta vez seguido de un comentario verbal sobre la misma, el lector puede volver atrás en su lectura y ratificar su decodificación anterior. Esta permisividad de libertad interpretativa, lazo de complicidad con el lector, es una característica del estilo del autor.

V.2.3.1.1. Transcripciones ortográficas

En *La Celestina* encontramos nueve casos en los que el autor representa el sonido paralingüístico de la risa de los personajes a través de *transcripciones ortográficas*. En algunos de estos casos, el autor utiliza un comentario verbal, siempre posterior a la emisión de la risa, que sirve de referencia al lector para una correcta interpretación del significado de la transcripción ortográfica realizada.

En la transcripción ortográfica de estas emisiones independientes segmentales no verbales, representativas de la risa de un determinado personaje, el autor utiliza el fonema /h/ para representar el sonido [h] aspirado seguido de los fonemas vocálicos /a/, /e/, /i/ y el fonema /y/ utilizado como vocálico.

En relación a la ortografía, es preciso señalar que, en la primera mitad del siglo XV, el fonema /h/ conservaba el sonido [h] aspirado procedente de la /f-/ latina. Debemos señalar también que el uso del fonema /y/ en sustitución del fonema /i/ no es relevante en nuestro trabajo de interpretación del paralenguaje. La alternancia de ambos fonemas en la transcripción ortográfica de algunos de los casos queda justificada por la convivencia de inseguridades en una época en la que la lengua está en pleno periodo de formación (Lapesa, 1988).

La risa en un recurso en manos del autor para señalar las emociones y sentimientos de los personajes, caracterizarlos y justificar sus comportamientos como miembros de un determinado grupo social. En *La Celestina,* podemos observar los siguientes tipos:

a) *¡Hy! ¡hy! ¡hy!* es la transcripción ortográfica de los sonidos paralingüísticos de risa más utilizados, repetidos en seis ocasiones;

b) *¡Ha! ¡ha! ¡ha!* transcripción ortográfica de sonidos paralingüísticos de risa, aparece en sólo dos ocasiones;

c) *¡He! ¡he! ¡he!* transcripción ortográfica de sonidos paralingüísticos de risa, aparece sólo una vez.

Estas transcripciones ortográficas, utilizadas para señalar el sonido paralingüístico de la risa corresponden a cuatro personajes diferentes: Sempronio, Pármeno, Alisa y Lucrecia.

Sempronio es el personaje que más ríe en la obra –cuatro veces– y lo hace de tres formas diferentes. Pármeno ríe tres veces, haciéndolo siempre del mismo modo. Alisa y Lucrecia ríen una vez cada una, ambas utilizan el mismo sonido paralingüístico.

En el análisis de los casos de risa que presentamos, dejaremos constancia de todos aquellos recursos comunicativos –paralingüísticos y no verbales– presentes en el texto que la expresan. Veamos a continuación un cuadro que caracteriza los tipos de risa categorizados para los personajes de la obra:

Forma de risa	**Personaje que ríe**	**Tipo de risa**	**Ubicación en la obra**
¡Ha! ¡ha! ¡ha!	Sempronio	A carcajadas	(*La Celestina*, I, I: 42).
¡Ha! ¡ha! ¡ha!	Sempronio	A carcajadas	(*La Celestina*, I, I: 44)
¡He! ¡he! ¡he!	Sempronio	De satisfacción	(*La Celestina*, IX, II: 35)
¡Hy! ¡hy! ¡hy!	Sempronio	Risa de conejo	(*La Celestina*, I, I: 61)
¡Hy! ¡hy! ¡hy!	Pármeno	Risa de conejo	(*La Celestina*, I, I: 95)
¡Hy! ¡hy! ¡hy!	Pármeno	Risa de conejo	(*La Celestina*, I, I: 111)
¡Hi! ¡hi! ¡hi!	Pármeno	Risa de conejo	(*La Celestina*, XI, II: 73)
¡Hy! ¡hy! ¡hy!	Lucrecia	Risa de conejo	(*La Celestina*, IV, I: 170)
¡Hy! ¡hy! ¡hy!	Alisa	Risa de conejo	(*La Celestina*, IV, I: 161)

Figura 34: *Transcripción ortográfica del sonido paralingüístico de la risa.*

V.2.3.1.1. *Risa a carcajadas*

1) **Expl+Tp**

En un contexto interactivo laboral, en el interior de su casa, Calisto se lamenta del desamor de Melibea, lo que produce la risa franca y espontánea de Sempronio. Causa la hilaridad del criado la forma en que su señor elogia a Melibea, motivado por el fuego de su amor.

Risa a carcajadas de Sempronio explícita en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica del sonido paralingüístico de la risa,* «¡Ha! ¡ha! ¡ha!»; el autor hace uso del fonema /h/ que conserva el sonido [h] aspirado seguido del fonema vocálico /a/ para representar el sonido [a] que comunica paralingüísticamente que Sempronio ríe a carcajadas, con la boca totalmente abierta. En la articulación del fonema vocálico /a/ el grado de abertura de la boca es máximo. De este modo, el autor destaca que la risa de Sempronio es espontánea, natural y de sorpresa.

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Esto es el fuego de Calisto? ¿Estas son sus congoxas?»; sonido paralingüístico de pregunta que no espera respuesta, con un tono de ironía, según el contexto situacional en que se produce. El signo verbal «fuego» tiene valor metafórico y está utilizado con ironía. Hace referencia a la pasión amorosa que siente Calisto por Melibea.

c) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡Cómo si solamente el amor contra él asestara sus tiros!», sonido paralingüístico de vehemencia. El signo verbal «tiros» tiene valor metafórico y está utilizado con ironía.

Sempronio *se ríe de* Calisto, le resulta incomprensible que un señor caiga en tal estado de postración por el desamor de puna mujer. Como si fuese el único enamorado que sufre penas de amor.

Risa a carcajadas, espontánea, natural, de sorpresa e ironía.

2) **Expl+ Tp+sVs+Cm**

En el mismo contexto interactivo que el caso anterior, Sempronio vuelve a reír a carcajadas, ante los comentarios de Calisto. Las quejas amorosas de su señor vuelven a provocar la hilaridad del criado. Y, a su vez, la risa espontánea del criado provoca la hilaridad de su señor.

> SEMPRONIO: ¡Ha! ¡ha! ¡ha*!* Oystes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?
> CALISTO: ¿De qué te ríes?
> SEMPRONIO: Ríome, que no pensaua que hauía peor inuención de pecado que en Sodoma.
> (*La Celestina*, I, I: 44)

Risa a carcajadas de Sempronio explícita en el texto. Para su identificación, el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica del sonido paralingüístico de la risa*, «¡Ha! ¡ha! ¡ha!»; el autor hace uso del fonema /h/ que conserva el sonido [h] aspirado seguido del fonema vocálico /a/ para representar el sonido [a] que comunica paralingüísticamente que Sempronio ríe a carcajadas, con la boca totalmente abierta. En la articulación del fonema vocálico /a/ el grado de abertura de la boca es máximo. De este modo, el autor destaca que la risa de Sempronio es espontánea, natural y de sorpresa.

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación*, «¿Oystes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?», sonido paralingüístico de pregunta que no espera respuesta, con un tono de ironía, según el contexto situacional en que se produce. El signo verbal «ceguedad» tiene valor metafórico y está utilizado con ironía. Hace referencia a la pasión amorosa que siente Calisto por Melibea.

c) *Signos verbales* morfológicos, «ríes», «ríome», –verbos–; ayudan a decodificar el significado de los sonidos paralingüísticos emitidos por Sempronio en el inicio de su intervención.

d) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación*, «De qué te ríes?», sonido paralingüístico de pregunta que espera respuesta. Informa al lector

de que los sonidos paralingüísticos emitidos por Sempronio en el inicio de su intervención se corresponden con la risa a carcajadas.

e) *Comentario verbal* de Sempronio, «Ríome, que no pensaua que hauía peor inuención de pecado que en Sodoma»; el criado ratifica que os sonidos paralingüísticos emitidos en el inicio de su intervención se corresponden con la risa.

Sempronio *se ríe con* las palabras de Calisto. Su risa es espontánea, natural y de complicidad con su señor. Sempronio justifica su risa con un comentario verbal cuyo significado puede interpretarse como *risa de solidaridad* con su señor, creando lazos.

Podemos interpretar que la risa de Sempronio ha provocado la sonrisa de Calisto y que se ha establecido entre ambos una relación de alianza.

Risa a carcajadas, espontánea, natural y de complicidad.

V.2.3.1.1.2. ***Risa de satisfacción***

1) **Expl+Tp**

En un contexto interactivo de amistad, en casa de Celestina, están reunidos Sempronio, Pármeno, Elicia, Areúsa, Lucrecia y Celestina. Se disponen a compartir el almuerzo. Elicia se muestra enojada con Sempronio por un comentario que ha hecho éste alabando la gentileza de Melibea.

> SEMPRONIO: ¡He! ¡he! ¡he!
> ELICIA: ¿de qué te ríes? ¡De mal cáncre sea comida essa boca desgraciada, enojos a!
>
> (*La Celestina*, IX, II: 35)

Risa de satisfacción de Sempronio explícita en el texto. Para su identificación, el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica del sonido paralingüístico de la risa*, «¡He! ¡he! ¡he!»; el autor hace uso del fonema /h/ que conserva el sonido [h] aspirado seguido del fonema vocálico /e/ para representar el sonido [e] que comunica paralingüísticamente que Sempronio ríe con la boca semiabierta. En la articulación del fonema vocálico /e/ el grado de abertura de la boca es medio. De este modo, el autor destaca que la risa de Sempronio es semicontenida.

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿de qué te ríes?»; sonido paralingüístico de pregunta que espera respuesta. Asimismo, comunica al lector que el sonido paralingüístico emitido por Sempronio es de risa.

En el contexto situacional que se produce, la risa de Sempronio es de satisfacción. Que Elicia muestre públicamente sus celos le complace, considera que es un signo del amor que la joven siente por él.

Risa de satisfacción, afectación.

V.2.3.1.1.3. ***Risa de conejo***

La risa de conejo es una risa contenida que se produce con el fonema /h/ que conserva el sonido [h] aspirado seguido del fonema vocálico /i / o /y/ con valor vocálico para representar el sonido [i]. En la realización de este sonido el grado de abertura de la boca es mínimo y la localización de su articulación se produce en la parte anterior de la boca.

Con la transcripción elegida para estos casos, el autor quiere destacar que los personajes ríen con una risa contenida, conocida como *risa de conejo.*

*1)***Expl+Tp**

En un contexto interactivo social, Sempronio se acerca a casa de Celestina, sin saber que su amante, Elicia, se encuentra en compañía de otro hombre llamado Crito. Al ver acercarse a Sempronio, Celestina se muestra nerviosa y alerta a Elicia. Ambas mujeres esconden a Crito en la cámara de las escobas. Celestina abre la puerta y, fingiendo sorpresa y alegría, llama a Elicia, quien finge enfado por la ausencia de varios días de Sempronio. La risa de Sempronio es la respuesta al enfado de Elicia.

SEMPRONIO: ¡Hy! ¡hy! ¡hy! ¿Qué has, mi Elicia? ¿De qué te congoxas?
(*La Celestina,* I, I: 61)

Risa de conejo de Sempronio explícita en el texto. Para su decodificación el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) Transcripción ortográfica del sonido paralingüístico de la risa, «¡Hy! ¡hy! ¡hy!»;

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Qué has mi Elicia?» y «¿De qué te congoxas?»; sonido paralingüístico de preguntas que no esperan respuesta, el contexto situacional comunica a lector que la risa de Sempronio es de afectación.

Risa contenida, de afectación y nerviosa.

2) **Expl+Tp+sVs**

En un contexto interactivo de amistad, Celestina intenta convencer a Pármeno para que se una a ella y a Sempronio y, juntos los tres, sacar un beneficio económico de la situación de enamoramiento que vive Calisto. Celestina es astuta y sabe que la única forma de llegar al joven es a través del elogio de sus atributos varoniles.

> CELESTINA: [...] Llegate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleytes. ¡Mas rauia mala me mate, se te llego á mí, avnque vieja! Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan. Mal sosegadilla deues tener la punta de la barriga.
> PÁRMENO: ¡Como cola de alacrán!
> CELESTINA: E avn peor: que la otra muerde sin hinchar é la tuya hincha por nueue meses.
> PÁRMENO: ¡Hy! ¡hy! ¡hy!
> CELESTINA: ¿Ríeste, landrezilla, fijo?
>
> (*La Celestina,* I, I: 95)

Risa de conejo de Pármeno explícita en el texto. La identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica del sonido paralingüístico de la risa,* «¡Hy! ¡hy! ¡hy!».

b) *Signo verbal* morfológico, «Ríeste»; ratifica al lector que el sonido paralingüístico emitido por Pármeno es de risa.

El contexto situacional informa al lector de que la risa de Pármeno es *contenida, de afectación y nerviosa,*

3) **Exp+Tp**

En un contexto interactivo social, Sempronio y Pármeno observan cómo Calisto entrega algo a Celestina, en pago a su trabajo. Celestina es la mediadora

de los amores de Calisto y Melibea y cobra por vencer la voluntad de ésta. Sempronio y Pármeno son los cómplices y ayudantes de Celestina. Si ella gana, ellos también. De ahí el interés de Pármeno por saber qué le ha entregado Calisto a la mujer.

PÁRMENO: ¿Qué le dió, Sempronio?
SEMPRONIO: Cient monedas en oro.
PÁRMENO: ¡Hy! ¡hy! ¡hy!
SEMPRONIO: ¿Habló contigo la madre?
(*La Celestina*, I, I: 111)

Risa de conejo de Pármeno explícita en el texto. Para su decodificación el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica del sonido paralingüístico de la risa*, «¡Hy! ¡hy! ¡hy!»;

La risa de Pármeno es de complicidad, dado que ambos piensan que parte del dinero que ha recibido Celestina será para ellos.

4) **Expl+Tp**

En un contexto interactivo, en casa de Calisto, Pármeno y Sempronio observan la prisa de Celestina en despedirse, una vez ha recibido de manos de Calisto una cadena de oro en pago a sus servicios. Esta prisa de la mujer provoca una risa de complicidad en Pármeno. Identifica acertadamente el comportamiento de la mujer con su mezquindad; sabe que se va precipitadamente porque no se siente merecedora de la cadena de oro que le ha donado Calisto y teme que todo haya sido un equívoco y se pueda ver obligada a devolverla.

PÁRMENO: ¡Hi! hi! ¡hi!
SEMPRONIO: ¿De qué te ríes, por tu vida, Pármeno?
(*La Celestina*, II, XI: 73)

Risa de conejo de Pármeno explícita en el texto. Para su decodificación el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica del sonido paralingüístico de la risa*, «¡Hi! ¡hi! ¡hi!».

5) **Expl+Tp+ sVs**

En un contexto interactivo de trabajo, Alisa, la madre de Melibea, pregunta a Lucrecia sobre la identidad de la persona que acaba de llegar a su casa. En su explicación, Lucrecia da una serie de datos peyorativos de la recién llegada que no permiten a Alisa su identificación. Finalmente, sin más rodeos, Lucrecia dice que se trata de Celestina.

> LUCRECIA: Celestina, hablando con reuerencia, es su nombre.
> ALISA: ¡hy! ¡hy! ¡hy! Mala landre te mate, si de risa puedo estar, viendo el desamor que deues tener á essa vieja, que su nombre has vergüença nombrar! Ya me voy recordando della. ¡Vna buena pieça! No me digas mas. Algo me verná á pedir. Dí que suba.
> (*La Celestina,* I, IV: 161)

Risa de conejo de Alisa explícita en el texto. Para su decodificación el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica del sonido paralingüístico de la risa*, «¡Hy! ¡hy! ¡hy!».

b) *Signo verbal* morfológico, «risa» –sustantivo; Alisa hace referencia al sonido paralingüístico que ella misma ha emitido.

Risa de conejo, de complicidad.

6) **Exp+ Tp**

En un contexto interactivo social, Melibea confiesa a Celestina que no la hubiese reconocido, de no haber sido por la cicatriz que le cruza la cara y que la hace inconfundible. Las palabras de Melibea y la situación incómoda de Celestina hacen reír a Lucrecia.

> MELIBEA: Vieja te has parado. Bien dizen que los días no se van en balde. Assí goze de mí, no te conociera, sino por essa señaleja de la cara. Figúraseme que eras hermosa. Otra pareces, muy mudada estás.
> LUCRECIA: ¡Hy! ¡hy! ¡hy! ¡Mudada está el diablo! ¡Hermosa era con aquel su Dios os salue, que trauiessa la media cara!
> (*La Celestina,* I, IV: 170)

Risa de conejo de Lucrecia explícita en el texto. Para su decodificación el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Transcripción ortográfica del sonido paralingüístico de la risa*, «¡Hy! ¡hy! ¡hy!»;

Risa de conejo, de complicidad.

V.2.3.1.2. Comentario verbal

V.2.3.1.2.1. ***Risa de satisfacción***

1**) Expl+ sVs+Cm+ Tp**

En un contexto interactivo de amistad, Pármeno se muestra muy contento y feliz. Confidencialmente le comunica a Sempronio que su alegría obedece a que ha conseguido los favores de Areúsa, amiga de Elicia.

> PÁRMENO: ¿Pues que es todo el plazer que traygo, sino hauerla alcançado?
> SEMPRONIO: ¡Como se lo dice el bovo! ¡De risa no puede hablar!
> (*La Celestina*, I, VIII: 14)

Risa de satisfacción de Pármeno explícita en el texto. Para su decodificación el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «risa» –sustantivo–, «hablar» y «dice» –verbos de discurso; relevantes en el comentario verbal de Sempronio.

b) *Comentario verbal* de Sempronio, «¡Cómo se lo dice el bovo!» y «De risa no puede hablar»; informan al lector de que Pármeno ríe con tanta alegría y satisfacción que tiene dificultad para hablar. Podemos interpretar que sus palabras están ahogadas por la risa.

c) *Trancripción ortográfica de signos de exclamación!*, dan al sonido paralingüístico del comentario verbal de Sempronio un sonido paralingüístico de sorpresa y complicidad.

Risa de alegría y satisfacción.

2) **Expl+sVs+Cm+Tp+CNV**

En un contexto interactivo de falsa amistad, comparten el almuerzo Celestina, Sempronio, Pármeno, Elicia y Areúsa. Durante la comida, Elicia riñe con Sempronio. Celestina, con la voz de la experiencia, anima a los jóvenes a amarse.

> CELESTINA: Bendigaos Dios, ¡cómo lo reys e holgays, putillos, loquillos, trauiessos!¡En eso auía de parar el nublado de las questioncillas, que aués tenido! ¡Mirá no derribés la mesa!
>
> (*La Celestina*, II, IX: 40)

Risa de alegría y satisfacción de todos los comensales explícita en el texto. Para su decodificación el autor hace uso de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «reys» y «holgays» –verbos–, la segunda persona del plural hace referencia a que los cuatro jóvenes ríen y se manifiestan alegres;

b) *Comentario verbal* de Celestina, «¡cómo lo reys e holgays, putillos, loquillos, trauiessos!»; informa al lector de que en la mesa reina un ambiente distendido, entre risas y signos de alegría.

c) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación*, en párcticamente toda la inervención de Celestina; manifestacion de vehemencia en su inervención.

d) *Kinésica*, «¡Mirá no derribes la mesa!», movimientos kinésicos objetoadaptadores; la vehemencia de las palabras de Celestina informa al lector de que alguno de los comensales, movido por los ataques de risa, ha movido excesivamente la mesa, poniendo en peligro su estabilidad. Con este comentario verbal, puesto en boca de Celestina, el autor ha querido destacar las risotadas de los comensales y el ambiente festivo de la reunión.

V.2.3.1.2.2. *Risa nerviosa*

Celestina visita a Areúsa cuando la joven ya está acostada y en disposición de dormir. Celestina se acerca a la cama, pero Areúsa la detiene con sus palabras.

AREÚSA: ¡Passo, madre, no llegues á mí, que me fazes coxquillas é prouócasme á reyr é la risa acreciéntame el dolor. (*La Celestina*, I, VII: 249)

Risa de Areúsa explícita en el texto. La interpretamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «reyr» –verbo–; «risa» –sustantivo–; relevantes en el comentario verbal de Areúsa.

b) *Comentario verbal* de Areúsa, «que me fazes coxquillas é prouócasme á reyr é la risa acreciéntame el dolor»; el lector puede decodificar que, mientras Areúsa intenta detener a Celestina para que no se le acerque, sus palabras ya están contaminadas por la risa nerviosa. Esa risa nerviosa ahoga sus palabras.

c) *Cronémica,* «Passo»; Areúsa intenta detener a Celestina.

d) *Proxémica,* «no llegues a mí»; Areúsa trata de impedir que Celestina acorete la distancia que las separa.

Kinésica, «que me fazes coxquillas», movimiento alteradaptador.

Risa nerviosa, entrecortada y mezclada con el lenguaje verbal.

V.2.3.1.2.3. *Risa no emitida*

Llamamos *risa no emitida* a aquella risa que los personajes dicen que no se ha emitido, porque ha habido una causa que haya impedido su emisión.

SEMPRONIO: Reyrme quería, sino que no puedo.
(*La Celestina,* I, VIII: 10)

MELIBEA: Mi passada alteración me impide á reyr de tu desculpa.
(*La Celestina,* I, IV, 184)

V.2.3.1.2.4. CONCLUSIONES

En *La Celestina* la risa es un recurso en manos del autor para caracterizar a sus personajes y señalar la clase social a la que pertenecen. No todos los personajes ríen, ni lo hacen del mismo modo.

Al ser *La Celestina* una obra teatral carente de acotaciones, para señalar la risa de los personajes el autor recurre a transcripciones paralingüísticas y comentarios verbales de otros personajes.

En todos los casos, a excepción del primero, en los que el autor hace uso de la transcripción ortográfica del sonido paralingüístico de la risa, ésta es seguida de un comentario verbal de otro personaje, en el que hace referencia a la risa recién emitida. De este modo, el lector puede decodificar, sin margen de error, que la transcripción ortográfica que acaba de leer se corresponde con la risa del personaje.

La risa es un manifestador emocional. A través del contexto situacional en que se produce, podemos conocer las emociones del personaje que ríe.

V.2.3.2. EL GRITO

SEMPRONIO*: Da bozes o gritos, que tú complirás lo que prometiste o complirán oy tus días.*

(La Celestina, II, XII: 103)

En *La Celestina*, el grito es una reacción fisiológica de los personajes como consecuencia de un estado emocional fuerte. Para señalar la emisión de los gritos de un personaje, el autor recurre a un comentario verbal, unas veces del propio personaje que emite el sonido, otras veces puesto en boca de otro personaje.

En *La Celestina*, a partir del acto XII, el sonido paralingüístico de la risa, presente en los ocho primeros actos, deja paso al sonido paralingüístico propio de los gritos, gemidos, llanto, lágrimas y lamentos.

V.2.3.2.1. Análisis y clasificación de casos

V.2.3.2.1.1. *Gritos de ira*

1) **Expl+ sVs+Tp+ CNV**

En un contexto social de enemistad, en casa de Celestina, casi al amanecer, la mujer recibe la visita de Pármeno y Sempronio. Los tres discuten acaloradamente mientras Elicia duerme en otra habitación de la casa.

> CELESTINA ¡Elicia! ¡Elicia! Leuántate dessa cama, daca mi manto presto, que por los sanctos de Dios para aquella justicia me vaya bramando como vna loca. [...].
> SEMPRONIO: Da bozes o gritos, que tú complirás lo que prometiste o complirán oy tus días.
>
> (*La Celestina*, II, XII: 103)

Gritos de Celestina explícitos en el texto. Los decodificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «bramando» –√erbo–, «bozes» y «gritos» –sustantivos–; informan al lector de que Celestina emite sonidos inarticulados –gritos– y, al mismo tiempo, emite sonidos articulados con un volumen de voz muy elevado.

b) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡Elicia! ¡Elicia!»; sonidos paralinguísticos de vehemencia en el volumen de voz muy elevado.

c) *Recursos expresivos*, «bramando como vna loca.»; señala la intensidad de los gritos y voces de la mujer.

d) *Kinésica*, movimientos de cabeza, tronco y extremidades de Celestina; implícitos en el dramatismo de la situación.

V.2.3.2.2. *Grito de petición de auxilio*

1) **Expl+ sVs+ Tp**

En el mismo contexto situacional del caso anterior, Celestina pide auxilio a los vecinos, para que la defiendan de las agresiones de Pármeno y Sempronio.

> CELESTINA: ¡Justicia! ¡justicia! ¡señores vecinos! ¡Justicia! ¡que me matan en mi casa estos rufianes! II, XII, 103-104)

Gritos de Celestina implícitos en el texto. Los decodificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «¡Justicia! ¡Justicia!», «¡Justicia!»; la repetición continuada comunica al lector la gravedad de la situación y la intensidad de los gritos de Celestina.

b) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡Justicia! ¡Justicia!», «¡señores vecinos!» y «¡Justicia!»; sonido paralingüístico de vehemencia e intensidad en los gritos.

V.2.3.2.1.3. *Grito no emitido*

Consideramos gritos no emitidos aquellos que el personaje amenaza que emitir pero que en ningún momento se producen. También clasificamos con esta etiqueta aquellos gritos que un personaje pide a otro personaje que emita, pero que no son emitidos.

1) **sVs+ Cv**

En un contexto interactivo familiar, en casa de Melibea, la joven se indigna al oír las pretensiones de sus padres de concertar su matrimonio a sus espaldas.

> MELIBEA: Lucrecia, Lucrecia, corre presto, entra por el postigo en la sala y estoruáles su hablar, interrúmpeles sus alabanzas con algún fingido mensaje, si no quieres que vaya yo dando bozes como una loca, según estoy enojada del concepto que tienen de mi ignorancia.
>
> (*La Celestina,* II, XVI, 152)

Gritos no emitidos. Decodificamos esta situación a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «bozes», sustantivos, «si no» –locución conjuntiva;

b) *Comentario verbal,* «dando bozes como una loca»; recurso expresivo comparación de igualdad; Manifestador de la intensidad de los posibles gritos de Melibea.

2) **sVs**

Consternada Melibea por la trágica muerte de Calisto, pide a Lucrecia que la ayude a subir por el muro para ver a Calisto, muerto en la calle.

> MELIBEA: Ayúdame a sobir, Lucrecia, por estas paredes, veré mi dolor; si no, hundiré con alaridos la casa de mi padre.
>
> (*La Celestina,* II, XIX, 185)

Gritos no emitidos. Decodificamos esta situación a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signo verbal* morfológico «alaridos» –sustantivo– utilizado como sinónimos de «gritos» emitidos con desgarro.

Al igual que en el caso anterior, la utilización de la locución «si no» es un rasgo caracterizador de la personalidad de Melibea, mujer caprichosa y voluntariosa, dispuesta a imponer sus deseos por encima de todo

3) **Expl+sVs**

Pleberio regresa a sus habitaciones, donde lo espera Alisa, su esposa. Transido de dolor, se refugia en su mujer.

> PLEBERIO: ¡O muger mía! **[...]** si alguna vida te queda, gástala comigo en tristes gemidos, en quebrantamiento e sospirar.
>
> (*La Celestina,* II, XXI, 202)

Gritos no emitidos. Decodificamos esta situación a través de los siguientes recursos comunicativos.

a) *Signos verbales* morfológicos, «gemidos» –sustantivo–, «tristes» –adjetivo calificativo–, «sospirar» –verbos–; gradación de los gritos, gemidos y todo sonido paralingüístico de dolor.

V.2.3.2.1.4. *Falta de código para su clasificación*

1) **Expl+sVs+ Tp**

Elicia camina en dirección a casa de Areúsa, con la intención de darle la noticia de la muerte de Pármeno. Desde lejos, oye los gritos de Areúsa y los interpreta, erróneamente, como signos de dolor por la muerte de Pármeno. Los gritos que se propagan en el exterior y salen de la casa de Areúsa van dirigidos a Centurio, otro de sus amantes.

> ELICIA: ¿Qué bozear es este de mi prima? Si ha sabido las tristes nueuas que yo le traygo, no auré yo las albricias de dolor que por tal mensaje se ganan. Llore, llore, vierta lágrimas, pues no se hallan tales hombres a cada rincón. Plázeme que así lo siente. Messe aquellos cabellos como yo triste he fecho, sepa que es perder buena vida más trabajo que la misma muerte. ¡O quánto más la quiero que hasta aquí por el gran sentimiento que muestra! (*La Celestina*, II, XV, 131)

Gritos explícitos de Areúsa. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signo verbal* morfológico «bozear» –verbo; sinónimo de «gritos».

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Qué bozear es este de mi prima?», dan al comentario verbal de Elicia un sonido paralingüístico de pregunta unido a la sorpresa que le producen los gritos de Areúsa.

Consideramos que Elicia carece de información para saber la causa de los gritos de Areúsa, gritos que le llegan desde el interior de la casa de la joven. La falta de comunicación no verbal, pues Areúsa está en el interior de la vivienda, impide a Elicia acceder a cualquier tipo de información visual que le ayude a decodificar el motivo de los gritos de Areúsa.

2) **Expl+sVs**

En el mismo contexto situacional del caso anterior, a medida que se acerca a casa de Areúsa, Elicia comprueba que los sonidos paralingüísticos que antes le llegaban como gritos ahora van adquiriendo mayor definición y claridad.

> ELICIA: Quiero entrar, que no són de buen llanto donde ay amenazas e denuestos.
>
> (*La Celestina,* II, XV, 134)

Gritos explícitos de Areúsa. Los decodificamos a través de los siguientes recursos paralingüísticos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «amenazas» y «denuestos»; informan al lector de que lo que antes percibió Elicia como gritos, ahora los identifica con amenazas e insultos, es decir, ya no se trata de gritos sino de sonidos articulados que transmiten un mensaje. Prueba de ello es que ha identificado insultos y amenazas.

3) **Expl+sVs+ Tp+CNV**

Tristán oye gritos que le llegan desde el mercado. La distancia que separa la casa de Calisto del lugar de donde provienen los gritos le imposibilita la información.

> TRISTÁN: ¡O qué grita suena en el mercado! ¿Qué es esto? Alguna justicia se hace o madrugaron a correr toros. No sé qué me dita de tan grandes vozes como se dan.
>
> (*La Celestina,* II, XIII, 107)

Gritos de personas no identificadas explícitos en el texto. Los decodificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «grita» –sustantivo–, «suena» –verbo–, «dita» –verbo de discurso–, «grandes» –adjetivo calificativo– y «vozes» –sustantivo.

b) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡O qué grita suena en el mercado!», sonido paralingüístico de vehemencia en el comentario verbal de Tristán, aunque no podemos definir el volumen de voz con que es emitido.

c) *Proxémica*, «en el mercado»; la distancia que separa la casa de Calisto del mercado justifica que Tristán sólo oiga gritos y no voces.

d) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Qué es esto?»; sonido paralingüístico de pregunta que manifiesta sorpresa y curiosidad.

4) **Expl+sVs+Tp**

Alisa desconoce la causa de los gritos de Pleberio. A pesar de toda la información que le llega a través de la CNV se siente incapaz de descubrir la causa del dolor que le transmite su marido.

> ALISA: ¿Qué es esto, señor Pleberio? ¿Por qué son tus fuertes alaridos? [...] ¿Por qué maldices tu honrrada vegez? ¿Por qué pides la muerte? ¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué hieres tu honrrada cara? (*La Celestina,* II, XXI, 201-202)

Gritos de Pleberio explícitos en el texto. Los decodificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

DIFERENCIADORES

a) *Signos verbales* morfológicos, «alaridos» –sustantivo– y «fuertes» –adjetivo calificativo; la unión de ambos significa «gritos».

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* el sonido paralingüístico de la acumulación de preguntas formuladas por Alisa informan al lector de la falta de información de Alisa.

Término	**Sinónimos en el texto de la obra**	**Personaje que lo utiliza**
GRITOS	bramando	Celestina
	bozes	varios
	bozear	varios
	vozes	varios
	alaridos	Melibea y Pleberio

Figura 35: *Sinónimos del término 'gritos'.*

Si bien a nivel de lexías no existen sinónimos absolutos, en *La Celestina,* el autor utiliza varios términos lingüísticos en sustitución del término 'gritos', evitando así la repetición.

Consideramos relevante señalar que la elección del término adecuado para señalar el acto de gritar de un personaje la ha realizado el autor de forma premeditada, escogiendo en cada momento el que es propio para la caracterización del personaje en cuestión. Así, de Celestina nos dice que va «bramando como una loca», mientras que, para señalar los gritos de Melibea y Pleberio utiliza el término «alaridos». Remitiéndonos al Diccionario de la Lengua Española (2001), los significados dados para cada uno de los términos señalados apoyan nuestras palabras. La elección del vocabulario para señalar los sonidos paralingüísticos emitidos por los personajes es un recurso en manos del autor para caracterizar a sus personajes.

V.2.3.2.2. CONCLUSIONES

En *La Celestina* el grito es un recurso en manos del autor para caracterizar a sus personajes, informar sobre sus emociones y sentimientos y señalar las relaciones existentes entre los personajes.

DIFERENCIADORES

Al ser *La Celestina* una obra teatral carente de acotaciones, para señalar el grito de los personajes el autor recurre a *Explícitos, Implícitos, Signos verbales, Comentarios verbales, Transcripciones paralingüísticas y Comunicación no verbal.*

El grito es un manifestador emocional. A través del contexto situacional en que se produce y de los recursos paralingüísticos utilizados por el autor para señalar su presencia en el texto, podemos conocer las emociones del personaje.

Las causas que motivan la emisión de sonidos paralingüísticos de gritos de los personajes nos permiten realizar una clasificación de los mismos.

V.2.3.3. EL LLANTO

> LUCRECIA: *Tristán, ¿qué dizes, mi amor? ¿qué es esso, que lloras tan sin mesura?*
> (*La Celestina,* II, XIX, 185)

Para señalar el llanto de los personajes, el autor no se limita a señalar la emisión del sonido paralingüístico del mismo, sino que se apoya en una serie de recursos comunicativos externos –CNV– que contribuyen a su identificación.

En *La Celestina,* el llanto y sus manifestaciones son un recurso en manos del autor para la caracterización de sus personajes.

1) **Expl+sVs+Cm+Tp**

Sosia regresa del mercado. Desde la puerta de la casa de Calisto, Tristán lo ve llegar.

> TRISTÁN: De allá viene Sosia, el moço d'espuelas. El me dirá lo que es ésto. Desgreñado viene el vellaco. [...] Parece que viene llorando. ¿Qué es esto, Sosia? ¿Por qué lloras? (*La Celestina,* II, XIII, 107)

Llanto de Sosia explícito en el texto. Lo decodificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «llorando», «lloras»; sonido paralingüístico implícito de llanto.

b) *Comentario verbal* de Tristán, «Desgreñado viene el vellaco»; signos no verbales comunicativos de malestar emocional.

c) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿Por qué lloras?», sonido paralingüistico de pregunta que espera respuesta; informa al lector del llanto de Sosia, aunque desconoce los motivos.

2) **Expl+ sVs+ CNV**

Sosia informa a Tristán del motivo de su llanto.

> SOSIA: Ya sin sentido yuan; pero el uno con harta difficultad, como me sintió que con lloro le miraua, hincó los ojos en mí, alçando las manos al cielo, quasi dando gracias a Dios e como preguntándome qué sentía de su morir. Y en señal de triste despedida abaxó su cabeça con lágrimas en los ojos, dando bien a entender que no me auía de ver más hasta el dís de gran juyzio. (*La Celestina,* II, XIII, 107)

Llanto de Sosia y de Pármeno explícitos en el texto. Los decodificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «lloro», «lágrimas»; signos comunicativos no verbales del llanto.

b) *Kinésica,* contacto ocular, «con lloro le miraua», «hincó los ojos en mí»;

c) *Kinésica,* movimiento de la cabeza, «abaxó su cabeça con lágrimas en los ojos».

3) **Expl+sVs**

En contexto situacional de trabajo, Sosia informa a Calisto de la muerte de Celestina.

> SOSIA: De más de treynta estocadas la ví llagada, tendida en su casa, llorándola vna su criada. (*La Celestina,* II, XIII, 110)

Llanto de Elicia explícito en el texto. Lo decodificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signo verbal* morfológico, «llorándola», –verbo con pronombre enclítico; informa al lector de la causa del llanto de Elicia.

4) **Impl+ sVs+ CNV**

En un contexto situacional de trabajo, desde una de las ventanas de la casa de Calisto, Sosia ve pasar a Elicia. Llama a Tristán, para que conozca a la joven.

> SOSIA: Llégate acá e verla has antes que trasponga. Mira aquella lutosa que se limpia agora las lágrimas de los ojos. Aquella es Elicia, criada de Celestina e amiga de Sempronio.
>
> (*La Celestina,* II, XIV, 130)

Llanto de Elicia implícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signo verbal* morfológico, «lágrimas» –sustantivo–, signo somático; «lutosa», maneras, vestir totalmente de negro como signo de dolor por el fallecimiento de un ser querido.

b) *Kinésica*, «se limpia agora las lágrimas de los ojos», gesto autoadaptador; llanto.

5)**Expl+ sVs+Tp**

Lucrecia, criada de Melibea, pregunta a Tristán la causa de su llanto.

> LUCRECIA: Tristán, ¿qué dizes, mi amor? ¿qué es esso, que lloras tan sin mesura?
> TRISTÁN: ¡Lloro mi gran mal, lloro mis muchos dolores! [...] Vaya con nosotros llanto, acompáñenos soledad, síganos desconsuelo, visítenos tristeza, cúbranos luto e dolorosa xerga.
>
> (*La Celestina,* II, XIX, 185)

Llanto de Tristán explícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «lloras», «lloro», «llanto» –verbos– y «luto» –sustantivo–.

b) *Transcripción ortográfica de signos de interrogación,* «¿qué lloras tan sin mesura?», sonido paralingüístico de pregunta que espera respuesta; implícitamente, podríamos señalar también el sonido paralingüístico del llanto de Tristán.

c) *Transcripción ortográfica de signos de exclamación,* «¡lloro mi gran mal, lloro mis muchos dolores!, sonido paralingüístico de vehemencia, manifestador del dolor.

6) **Expl+ sVs+ Cm**

En contexto situacional de amistad, en casa de Areúsa, la joven trata de animar a Elicia con sus razonamientos.

> AREÚSA: [...]. pues ya no se pueden por lágrimas comprar ni restaurar sus vidas, no te fatigues tú tanto, que cegarás llorando.
>
> (*La Celestina,* II, XV, 138)

Llanto de Elicia explícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos comunicativos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «lágrimas» –sustantivo– y «llorando».

b) *Comentario verbal,* «cegarás llorando», recurso metafórico cuya finalidad es señalar las manifestaciones de llanto de Elicia.

7) **Expl+ sVs+ Cm+ CNV**

Este caso es la continuación del anterior. Areúsa sigue insistiendo a Elicia para que ponga fin a su dolor.

> AREÚSA: Calla, por Dios, hermana, pon silencio a tus quexas, ataja tus lágrimas, limpia tus ojos, torna sobre tu vida.
>
> (*La Celestina,* II, XV, 139)

Llanto de Elicia explícito en el texto. Lo identificamos a través de los siguientes recursos expresivos:

a) *Signos verbales* morfológicos, «quexas», «lágrimas» –sustantivos–.

b) *Comentario verbal,* «pon silencio a tus quexas», manifestador implícito de sonido paralingüístico de llanto.

c) *Comentario verbal,* «ataja tus lágrimas»; manifestador de llanto.

d*) Kinésica,* «limpia tus ojos», movimiento autoadaptador.

V. 2.3.4. CONCLUSIONES.

El llanto es un manifestador emocional que ayuda al lector a señalar las relaciones existentes ente los personajes.

El autor utiliza el llanto para caracterizar a sus personajes, al señalar sus emociones y sentimientos ante las circunstancias que les rodean.

Para señalar el llanto de los personajes, el recurre a *Implícitos, Explícitos, Signos verbales, Comentarios verbales, Transcripciones paralingüísticas y Comunicación no verbal.*

V.2.4. ALTERNANTES

SEMPRONIO*: ¡Ce! ¡ce! ¡Pármeno! Torna, torna callando, que no es sino la gente del alguazil, que passaua haziendo estruendo por la otra calle. (La Celestina, II, XII: 89)*

Los alternantes son emisiones de sonidos independientes segmentales no verbales emitidos de forma voluntaria o involuntaria, conscientes o inconscientes, combinados con movimientos kinésicos y otros sistemas no verbales (Poyatos (1994b: 144).

También entran en esta categoría paralingüística por su valor comunicativo ciertas pausas momentáneas en la corriente del discurso, sean voluntarias o no. El silencio, es decir, la ausencia de sonido, también comunica.

En la categoría de alternantes señalamos dos tipos: alternantes sonoros y alternantes silenciosos.

V.2.4.1. Alternantes sonoros

En *La Celestina,* los personajes emiten sonidos paralingüísticos expresivos con variadas finalidades: expresar emociones y sentimientos, regular los mecanismos de la conversación, expresar con sonidos lo que podríamos expresar verbalmente, referirse a cualidades personales, referirse a actividades, referirse a conceptos abstractos, interaccionar con animales, etc. (Poyatos, 1994b: 145).

En *La Celestina,* Fernando de Rojas utiliza alternantes paralingüísticos sonoros para la caracterización de sus personajes, señalar la clase social a la que pertenecen e indicar sus emociones y sentimientos.

En el análisis de los casos, hemos encontrado que un mismo alternante sonoro puede tener más de un significado. Cuando eso ocurre, el contexto situacional facilita su interpretación.

V.2.4.1.1. Atraer la atención de otro personaje

A.- *Sonido paralingüístico* ¡*Ce*!

En *La Celestina,* el autor utiliza el alternante sonoro ¡*Ce*! con dos significados diferentes: atraer la atención de alguien u ordenar silencio.

En los casos que presentamos a continuación su valor significativo es 'atraer la atención de alguien'.

1. SEMPRONIO: *¡Ce!* señora Celestina: poco as aguijado.
(*La Celestina,* I, III: 127)

2. CELESTINA: ¡*Ce*, hermano, que se va todo a perder!
(*La Celestina,* I, IV: 178)

3. CELESTINA: ¡Hija Lucrecia! *¡Ce!* Yrás á casa é darte he vna lexía, con que pares essos cavellos mas que el oro. No lo digas a tu señora.
(*La Celestina,* I, IV, 190)

4. CALISTO: Este bullicio más de vna persona lo haze. Quiero hablar, sea quien fuere. ¡*Ce,* señora mía!
(*La Celestina,* II, XII, 82)

5. MELIBEA: Vete, Lucrecia, acostar vn poco. *¡Ce!,* señor! ¿Cómo es tu nombre? ¿Quién es el que te mandó ay venir?
(*La Celestina,* II, XII, 82)

6. SEMPRONIO: ¡Qué espacio lleva la barvuda! ¡Menos sosiego traygan sus pies á la venida! A dineros pagados, braços quebrados. *¡Ce!* señora Celestina: poco as aguijado.
CELESTINA: ¿A qué vienes, hijo?
(*La Celestina,* II, XII: 89)

7. SEMPRONIO: ¡Qué espacio lleva la barvuda! ¡Menos sosiego traygan sus pies á la venida! A dineros pagados, braços quebrados. *¡Ce!* señora Celestina: poco as aguijado.
   CELESTINA: ¿A qué vienes, hijo?
   (*La Celestina,* II, XII: 89)

8. SEMPRONIO: *¡Ce! ¡ce!* ¡Pármeno! Torna, torna callando, que no es sino la gente del alguazil, que passaua haziendo estruendo por la otra calle.
   (*La Celestina,* II, XII: 89)

Como podemos comprobar, en los siete primeros casos, el personaje emite el sonido paralingüístico una sola vez. Analizando el octavo caso, podemos observar que Sempronio emite el sonido paralingüístico «¡*Ce!*» dos veces seguidas. También repite el *signo verbal* morfológico «torna» dos veces: «¡*Ce! ¡Ce!* ¡Pármeno! Torna, torna callando». Interpretamos que estas repeticiones ponen de manifiesto el estado emocional de miedo de Sempronio.

Nuestro análisis nos lleva a señalar que el autor ha utilizado este recurso literario para caracterizar a Sempronio como un personaje vehemente.

B.- *Sonido paralingüístico ¡Ea!*

En *La Celestina,* encontramos documentado el sonido paralingüístio *¡Ea!* con dos valores diferentes. En este caso, lo analizamos en situaciones interactivas, utilizado para atraer la atención de otro personaje.

1. CELESTINA: *¡Ea!* buen amigo ¡tener rezio! Agora es mi tiempo ó nunca.
   (*La Celestina,* I, IV: 163).

2. PÁRMENO: *Ea*, mira, Sempronio, que te digo al oydo.
   (*La Celestina,* I, VI: 226).

3. PÁRMENO: *¡Ea!* díselo, que me parece que no me quiere mirar.
   (*La Celestina,* I, VII: 258).

V.2.4.1.2. Ordenar silencio a otro personaje

A.- *Sonido paralingüístico* ¡*Ce*!

En los siguientes casos, los personajes emiten el sonido paralingüístico «¡*Ce!*» para indicar a los demás personajes que guarden silencio. Estos sonidos van acompañados de actos kinésicos como, por ejemplo, situar el dedo índice de la mano derecha sobre los labios, fruncimiento de cejas, etc. La repetición del sonido paralingüístico –una, dos o tres veces– indica la vehemencia del personaje, motivada por la emoción que lo embarga.

1. CALISTO: Pármeno, detente. *¡Ce!* Escucha qué hablan estos.
(*La Celestina*, I, I: 88)

2. CALISTO: Este bullicio más de vna persona lo haze. Quiero hablar, sea quien fuere. ¡*Ce*, señora mía!
(*La Celestina*, II, XII: 82)

3. PÁRMENO: *¡Ce! ¡ce!* señor, quítate presto dende, que viene mucha gente con hachas e serás visto e conoscido, que no hay donde te metas.
(*La Celestina*, II, XII: 91)

4. SEMPRONIO: *¡Ce! ¡ce!* Calla, que duerme cabo esta ventanilla. Tha, tha, señora Celestina, ábrenos.
(*La Celestina*, II, XII: 95)

5. CELESTINA: ¡Albricias! ¡albricias! Elicia. ¡Sempronio! ¡Sempronio!
ELICIA: *¡Ce! ¡ce! ¡ce!*
CELESTINA: ¿Porqué?
ELICIA: Porque está aquí Crito.
(*La Celestina*, I, I: 60)

En los dos primeros casos, Calisto repite el alternante sonoro «¡*Ce!*» una sola vez. Sempronio y Pármeno –criados– lo repiten dos veces: «¡*Ce!* ¡*Ce!*» y Elicia –prostituta pupila de Celestina– lo repite tres veces: «*¡Ce! ¡ce! ¡ce!*».

En el tercer caso, Pármeno repite el alternante sonoro dos veces y añade el signo verbal «presto», adverbio con significado de apremio. Esto nos lleva a afirmar que la repetición del alternante sonoro «¡*Ce!*» indica el estado emocional de Pármeno, su temor y su ansiedad.

Nuestro análisis de los casos, nos lleva a afirmar que el uso del alternante sonoro «¡*Ce!*» para ordenar silencio va guarda relación con el equilibrio emocional del personaje, su condición social y el contexto situacional en que se produce. Esto nos lleva a afirmar que el autor utiliza el alternante sonoro «¡*Ce!*» para caracterizar a sus personajes y señalar su condición social.

V.2.4.1.3. Regular los mecanismos de la comunicación

A.- *Sonido paralingüístico* ¡*Sus!*

Calisto usa el sonido paralingüístico «¡*Sus*»! para regular los mecanismos de la comunicación que sostiene con Pármeno, dividiendo en dos partes el contenido de la conversación. Mientras ambos descienden la escalera de la casa, para acudir al encuentro de Sempronio y Celestina, que esperan que alguien les abra, Calisto habla con Pármeno en términos distendidos y mostrando gran confianza hacia él. Ya cerca de la puerta, Calisto da por finalizadas las confidencias –«¡*Sus*»!– dando unas últimas instrucciones a su criado sobre el comportamiento que debe adoptar a partir de ese momento.

CALISTO: *¡Sus!* Vamos, proueamos. (*La Celestina*, I, I: 87).

V.2.4.1.4. Expresar emociones

En *La Celestina*, los personajes emiten sonidos paralingüísticos de forma espontánea e incontrolada para dar salida a sus emociones en distintas situaciones interactivas de las que forman parte.

A.- *Uso del término alahé.*[1]

En *La Celestina*, el término «*Alahé*» aparece documentado seis veces, siendo utilizado con valor de interjección intensificadora para dar mayor firmeza a lo que se está diciendo.

[1]*Alahé:* En el Diccionario del Español Medieval, publicado en 1987 por Bodo Müler, el término en cuestión es presentado como una interjección característica del *Libro de Buen Amor*, que procede de la expresión latina *ad fides*, «a fe».

1. ELICIA: ¡*Alahé!* Verdad es. Sube allí é verle has**.** (*La Celestina,* I, I: 62).

2. PÁRMENO: ¡*Alahé,* yo! (*La Celestina,* I, IV: 98).

3. CELESTINA: ¡*Alahé,* en malora á tí he yo menester para compañero! (*La Celestina,* I, III: 140).

4. CELESTINA: ¡*Alahé, alahé:* la que las sabe las tañe. (*La Celestina,* I, IV: 108).

5. CELESTINA: ¡*Alahé!* Mochachas, digo; que viejas, hator me soy yo. (*La Celestina,* I, VII: 236).

6. PÁRMENO: Pues *alahé,* madre, con dulces palabras están muchas injurias vengadas. (*La Celestina,* II, XI: 72).

Llama la atención y nos resulta significativo que dicho término sólo sea usado por personajes de condición social baja. Esto nos lleva a afirmar que el autor lo utiliza como un recurso literario para la caracterización de sus personajes.

B. *Sonido paralingüístico* ¡*Guay!*

El Diccionario de la Lengua Española, de la Real Academia Española (2001), recoge el término como interjección, con significado de lamentación, y como adverbio, con significado de ‘muy bueno, estupendo”.

1. ELICIA: ¡*Guay* de la triste que en tí tiene su esperança é el fin de todo su bien! (*La Celestina,* I, I: 61)

2. PÁRMENO: ¡*Guay* de orejas, que tal oyen! (*La Celestina,* I, I: 92)

3. CELESTINA: *¡Guay* de quien en palacio envejece!. (*La Celestina,* I, I: 102)

De los tres casos que hemos presentado, atendiendo al contexto situacional, los dos primeros obedecen al primero de sus significados, siendo emitidos por Elicia y por Pármeno con sentido de lamentación. En el tercer caso, Celestina lo emite con sentido de satisfacción, 'estupendo'.

C.- *Sonido paralingüístico ¡Guarte!*

En *La Celestina,* el contexto situacional en que se produce la interacción informa al lector de que el significado de este sonido paralingüístico es el equivalente a ¡Cuidado!

> SEMPRONIO: *¡Guarte! ¡guarte!* que viene el alguazil.
> (*La Celestina,* II, XI I: 104).

D. *Uso del término ¡Ea!*

En el siguiente caso, Celestina emite el sonido paralingüistico «*¡Ea!*» en una situación no interactiva, dándose ánimos a sí misma, ante una situación de posible peligro para ella.

> CELESTINA: (*Aparte.*) ¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡*Ea,* pues!: bien sé á quien digo. (*La Celestina,* I, IV: 178)

V.2.4.2. Alternantes silenciosos

Los alternantes silenciosos son pausas momentáneas que se producen en la corriente del discurso, de forma natural o premeditada, voluntaria o involuntaria. Estas pausas son señaladas en la escritura a través de los distintos signos ortográficos de puntuación.

V.2.4.2.1. Marcadores del lenguaje

En *La Celestina,* las conversaciones "cara a cara" de los personajes, en forma dialogada, presentan una estructura secuencial que implica una alternancia en la toma e intercambio de turnos, a través de los cuales el discurso va adquiriendo una continuidad semántica y pragmática.

CELESTINA. ¡Elicia! ¡Elicia! ¡Cátale aquí!
ELICIA: ¿A quién, madre?
CELESTINA: A Sempronio.
ELICIA: ¡Ay triste! ¡Qué saltos me da el coraçón! ¿E qué es dél?
CELESTINA: Vesle aquí, vesle. Yo me le abraçaré que no tú.
(*La Celestina,* I, I: 61).

CELESTINA*:* Sempronio ama a Elicia, prima de Areúsa.
PÁRMENO: ¿De Areúsa?
CELESTINA: De Areúsa.
PÁRMENO: ¿De Areúsa, hija de Eliso?
CELESTINA: De Areúsa, hija de Eliso.
PÁRMENO: ¿Cierto?
CELESTINA: Cierto.
PÁRMENO: Marauillosa cosa es.
CELESTINA: ¿Pero bien te paresce?
PARMENO: No cosa mejor.
CELETINA: Pues tu buena dicha quiere, aquí está quieén te la dará.
(*La Celestina,* I, I: 105-106).

V.2.4.2.2. Pausa de apertura de turno

En una interacción, entre el final del turno de habla de un personaje y el inicio de turno del otro hay una pausa que la denominamos *pausa de apertura de turno.* En otras situaciones, la apertura de turno de habla obedece al inicio de una interacción entre dos o más personajes. Una forma clara de inicio de turno de habla se produce cuando un personaje aparece en escena e inicia o se incorpora a una interacción.

1. CELESTINA: Paz sea en esta casa. (*La Celestina,* I, IV: 158).

2. PARMENO: ¿Quién es? (*La Celestina,* I, I: 67)

3. SOSIA: Abreme, señora, soy Sosia, criado de Calisto.
(*La Celestina,* II, XVII: 157).

4. AREÚSA: ¿Quién anda ay? ¿Quién sube á tal hora en mi cámara?
(*La Celestina,* I, VII: 247).

5. ALISA: ¿Qué dizes, amiga? (*La Celestina,* I, IV: 168).

6. MELIBEA: ¿De qué te ríes? (*La Celestina,* I, IV: 171)

V.2.4.2.3. Pausa de cierre de turno

Finalizado el acto de habla de un personaje se produce una pausa momentánea antes del inicio de turno de habla de otro. Es el caso de los dos ejemplos siguientes, donde los personajes respetan cada uno el turno de habla del otro en el saludo que da por finalizada una interacción.

1. CELESTINA. Quede Dios contigo.
CALISTO: Y él te guarde. (*La Celestina,* I, I: 112)

2. AREÚSA: Vé con Dios. Junta tras tí la puerta.
PÁRMENO: Adiós te quedes. (*La Celestina,* II, VIII: 8)

En otras ocasiones, la pausa de cierre de turno es más larga y coincide con el final de la interacción. Es el caso de los ejemplos siguientes:

1. CELESTINA: Vamos. Elicia, quédate adiós, cierra la puerta. ¡Adiós paredes! (*La Celestina,* I, I: 64)

2. SEMPRONIO: Callemos, que á la puerta estamos é, como dizen, las paredes han oydos. (*La Celestina,* I, I: 66)

3. CALISTO: A la puerta llaman; corre. (*La Celestina,* I, I: 66)

4. PÁRMENO: Salta, que tras tí voy. (*La Celestina,* II, XII: 104)

5. CALISTO: Astuto hablas. Vamos é no tardemos.
(*La Celestina,* I, I: 93)

6. CELESTINA: Quede Dios contigo.
ALISA: E contigo vaya. (*La Celestina,* II, X: 64)

V.2.4.2.4. Discurso entrecortado emocional

En *La Celestina,* el discurso entrecortado emocional lo vemos representado en el habla de Sosia, cuando regresa del mercado después de haber visto la trágica muerte de sus compañeros Pármeno y Sempronio.

1. TRISTAN: ¿Qué es? ¿Qué has? ¿Por qué te matas? ¿Quemal es éste?
SOSIA: Sempronio é Pármeno... (*La Celestina,* II, XIII: 107)

2. TRISTÁN: ¿Qué dizes Sempronio é Pármeno? ¿Qué es esto, loco? Aclárate más, que me turbas.
SOSIA: Nuestros compañeros, nuestros hermanos...
(*La Celestina,* II, XIII: 108).

V.2.4.2.5. Reacción a sí mismo

En *La Celestina,* encontramos situaciones en las que el personaje da rienda suelta a sus pensamientos. Estas situaciones las presenta el autor en forma de monólogo –monólogo teatral– de los personajes. Esta forma de expresión del pensamiento también exige al personaje la utilización de pausas que garanticen la coherencia interna del discurso y que facilite la decodificación al receptor, bien sea público o lector.

1. SEMPRONIO: ¿Dexarle he solo ó enraré alla? Si le dexo, maarse ha; si entro allá, matarme ha. Quédese, no me curo.Más vale que muera aquel, á quien es enojosa la vida, que no yo, que huelgo con ella. (*La Celestina,* I, I: 37).

2. CELESTINA: Agora, que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido deste mi camino. (*La Celestina*, I, IV: 153).

3. ELICIA: (Aparte.) ¡O sabia mujer! ¡O despidiente propio, qual le meree el asno que ha vaziado su secreto tan ligero!
(*La Celestina*, II, XVII: 162)

4. PLEBERIO: ¡O duro coraçón de padre! ¿Cómo no te quieras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edifiqué torres? ¿Para quién adquirí honrras? ¿Para quié planté árboles? ¿Para quíen fabriqué nauíos? ¡O tierra dura! ¿cómo me sostienes?
(*La Celestina*, II, XX: 202)

V.2.4.2.6. Interrupción, vacilación

Las emociones también pueden ser causantes de interrupciones momentáneas en el habla de los personajes. En algunos casos, estas vacilaciones o interrupciones coinciden con el discurso final del personaje.

1. CELESTINA: ¡Putos días biuas, vellaquillo! é ¡cómo te atreves...!
(*La Celestina*, I, I: 98)

2. CELESTINA: Pasos oygo. Acá descienden. Haz, Sempronio, que no lo oyes. Escucha é déxame hablar lo que á tí é á í me conuiene.
(*La Celestina*, I, I: 88).

3. PÁRMENO: ¿Rehynchays, don cauallo? ¿No basta vn celoso en casa?... ¿O barruntás á Melibea? (*La Celestina*, I, II: 124)

V.2.4.2.7. Haciendo memoria

1. PÁRMENO: ¡Como te conozco...! (*La Celestina*, I, I: 98)

2. CELESTINA: ¡Jesú, Jesú, Jesú! ¿E tú eres Pármeno, hijo de la Claudina? (*La Celestina*, I, I: 99)

V.2.4.2.8. Pregunta previa al comentario que se quiere realizar

1. CALISTO: ¿Qué dezía la madre? Parésceme que pensaua que le ofrescía palabras por escusar galardón. (*La Celestina,* I, I: 93)

2. CELESTINA: ¿Lobitos en tal gestico? Llégate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleytes. (*La Celestina,* I, I: 95).

V.2.4.2.9. Pausas enumerativas

En *La Celestina*, encontramos numerosos casos de pausas breves, que la escritura regula con el uso de comas, que se producen cuando el personaje presenta hechos u objetos que se producen de forma correlativa:

1. PÁRMENO: En los combites, en las fiestas, en las bodas, en las cofradías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella passan el tiempo. (*La Celestina,* I, I: 68).

2. PÁRMENO: Ella tenía seys oficios, conuiene sauer: labrandera, perfumera, maestra de fazer afeytes é de fazer virgos, alcahueta e vn poquito hechicera. (*La Celestina,* I, I: 70).

Las pausas en el habla son necesarias para la regulación de la comunicación. Estas pausas forman parte de la cultura y están reguladas por los usos sociales. En *La Celestina,* la producción consciente o inconsciente de alternantes silenciosos, en la interacción y en aquellos casos no interactivos –monólogo teatral– son un recurso en manos del autor para caracterizar a sus personajes.

V.2.4.3. CONCLUSIONES

Los alternantes paralingüísticos son un recurso en manos del autor para señalar las emociones de los personajes, contribuyendo a su caracterización.

Un mismo alternante puede cumplir distintas funciones comunicativas, dependiendo su significación del contexto situacional donde se produce la interacción. Así, por ejemplo, el alternante paralingüístico *¡Ce!* es usado por los personajes: a) para traer la atención de otro personaje; y b) para ordenar silencio.

La repetición sucesiva de un alternante paralingüístico puede obedecer al estado emocional del personaje y a la vehemencia con que lo emite.

La emisión emisiones independientes segmentales no verbales pueden ser representativos de un grupo social, pudiendo obedecer su uso a criterios discriminatorios.

El sonido paralingüístico de la risa puede ser interpretado como un alternante paralingüístico, por coincidir sus criterios definitorios: emisiones independientes segmentales no verbales; emisiones no articuladas y con voz, en este caso; por la zona y órganos que participan en su emisión; expresión de sentimientos y emociones de forma voluntaria o involuntaria; combinados con movimientos kinésicos y por producirse tanto en situaciones interactivas como no.

Las pausas o alternantes silenciosos forman parte de la cultura y están reguladas por los usos sociales. En *La Celestina,* la producción consciente o inconsciente de alternantes silenciosos, en la interacción y en aquellos casos no interactivos – monólogo teatral– son un recurso en manos del autor para caracterizar a sus personajes.

V.2.5. CASIPARALENGUAJE

PÁRMENO: *¿Qué quieres más, sino, si vna piedra toca con otra, luego suena ¡puta vieja?* (*La Celestina*, I, I: 69)

Poyatos (1994b) denomina *cuasiparalingüísticos* a los sonidos producidos por movimientos y conductas humanas; sonidos que no son verbales pero que adquieren cualidades comunicativas.

En nuestro trabajo de investigación, hemos encontrado casos que nos han llevado a definir como *casiparalenguaje* aquellos sonidos producidos por el mundo objetual y la naturaleza que poseen un alto poder comunicativo, participando en su interacción también los humanos.

La Celestina es una obra que aporta numerosos casos al estudio del casiparalenguaje. A lo largo de este capítulo presentaremos varios ejemplos.[1]

Entre los sonidos casiparalingüísticos diferenciamos: a) Los sonidos casiparalingüísticos definidos como resultado de conductas humanas – autoadaptadores, alteradaptadores, somatoadaptadores, objetoadapatadores y objetoadapatadores mediados objetualmente; b) los sonidos casiparalingúísticos ambientales, emitidos por la naturaleza; c) los sonidos casiparalingúísticos animales, en situaciones interactivas con el hombre y d) sonidos casiparalingüísticos metafóricos.

[1] En los casos que presentamos como ejemplos, la letra cursiva es nuestra.

V.2.5.1. Sonidos autoadaptadores

Llamamos *sonidos autoadapadores* a los sonidos producidos por una persona cuando entra en contacto con su propio cuerpo. Por ejemplo, cuando se realiza el acto de aplaudir.

V.2.5.2. Sonidos alteradaptadores

En *La Celestina,* el autor hace referencia a los sonidos alteradapatadores que se están produciendo en el momento de la interacción y también a los que se han producido en el pasado, en la medida que comunican las emociones de los personajes y sus intereses personales.

1. CELESTINA: Torna é dame otro *abraço*. (*La Celestina,* I, I: 61).

2. CELESTINA: Allégate á mí, ven acá, que mill *açotes* é *puñadas* te dí en este mundo é otros tantos *besos*. (*La Celestina,* I, I: 98).

V.2.5.3. Sonidos somatoadapadores

.

En *La Celestina,* para presentar los sonidos producidos por el roce de la ropa de una persona con su cuerpo, el autor utiliza un comentario verbal.

1. SEMPRONIO: O yo no veo bien ó aquella es Celestina. ¡Válala el diablo, *haldear* que trae! Parlando viene entre dientes.
(*La Celestina,* I, V: 195).

2. LUCRECIA: ¿Quién es esta vieja, que viene *haldeando*?
(*La Celestina,* I, IV: 158).

3. CELESTINA: Ni me estoruan las haldas ni siento cansancio al andar.
(*La Celestina,* I, IV: 158).

4. CELESTINA: ¡O malditas *haldas*, prolixas é largas, cómo me estoruays de llegar adonde han de reposar mis nueuas! (*La Celestina,* I, V: 194).

5.2.5.4. Sonidos objetoadapatadores

En *La Celestina*, el autor utiliza dos tipos de recursos para señalar los sonidos objetoadaptadores: a) la transcripción paralinguística y b) el comentario verbal. Estos recursos pueden aparecer conjuntamente o de forma independiente.

a. *Transcripción paralingüística*

En los siguientes ejemplos, un personaje golpea la puerta en señal de llamada –maneras–.

CELESTINA: Llama.
SEMPRONIO: *Tha, tha, tha.*
CALISTO: Pármeno.
PÁRMENO: Señor.
CALISTO: ¿No oyes, maldito sordo?
PÁRMENO: ¿Qué es, señor?
CALISTO: A la puerta llaman; corre. (*La Celestina,* I, I: 66)

CELESTINA: *Tha, tha, tha*.
ELICIA: ¿Quién es? ¿Quién llama? CELESTINA: Báxame abrir, fija.
(*La Celestina,* I, VII: 260)

CELESTINA: *Tha, tha.*
ELICIA: ¿Quién llama?
CELESTINA: Abre, hija Elicia. (*La Celestina,* II, XII: 74)

ELICIA: Cerrada está la puerta. No deue estar allá hombre. Quiero llamar. *Tha, tha.*
AREÚSA: ¿Quién es?
ELICIA: Abre, amiga; Elicia soy. (*La Celestina,* II, XVII: 155)

b. *Comentario verbal*

AREÚSA: ¿quién llama?
SOSIA: Abreme, señora. Sosia soy, criado de Calisto.
(*La Celestina,* II, XVII: 156)

AREÚSA: ¿Cómo fregaste la sartén, puerca? (*La Celestina,* II, IX: 42).

MELIBEA: Mas escucha, que *passos suenan* en la calle
(*La Celestina,* II, XIV: 116)

PÁRMENO: Señor, Sempronio é vna puta vieja alcoholada *dauan aquellas porradas*. (*La Celestina* I, I: 67-68).

SEMPRONIO: Mas dí, ¿qué *passos suenan* arriba?
(*La Celestina,* I, I: 62)

CELESTINA: *Pasos oygo.* Acá descienden. Haz, Sempronio, que no lo oyes. (*La Celestina,* I, I: 62).

ELICIA: A tu puerta llaman.
AREÚSA: ¡Qué porradas que dan! Quiero yir abrir, que es loco o priuado. ¿Quién llama?
SOSIA: Abreme, señora. Sosia soy, criado de Calisto.
(*La Celestina,* II, XVII: 156)

V.2.5.5. Sonidos objetoadaptadores mediados objetualmente

En *La Celestina,* encontramos dos tipos de sonidos objetoadaptadores: a) los sonidos emitidos con la participación del hombre y b) los no emitidos, por ser evitados por el hombre.

a. *Sonidos emitidos*

PÁRMENO: ¿E las piedras, que trayas en ella?
SEMPRONIO: Todas *las vertí* por yr más liuiano. (*La Celestina,* II, XII: 89)

b. *Sonidos no emitidos*

AREÚSA: ¿Porqué no limpiaste el manto, suzia? (*La Celestina,* II, XI: 42)

SEMPRONIO: Mejor estó yo. que tengo *liado* el broquel e el espada con las correas, porque no se me caigan al correr, e el caxquete en la capilla. (*La Celestina,* II, XII: 89)

V.2.5.6. Sonidos casiparalingüisticos metafóricos

La lectura reiterada y el análisis de los casos de paralenguaje en *La Celestina* nos ha llevado a descubrir en la obra otros sonidos emitidos por animales y por objetos mediados objetualmente que se individualizan y adquieren personalidad propia.

En *La Celestina,* para la caracterización del personaje principal, Celestina, el autor dota de vida propia, capacidades humanas y de facultad para emitir sonidos paralingüísticos a distintas especies animales, a herramientas propias de distintos oficios y a objetos inanimados de la naturaleza.

De este modo, Fernando de Rojas diferencia en *La Celestina* los sonidos objetoadaptodores de aquellos sonidos que emiten los objetos cuando adquieren vida propia e interactúan por sí mismos. Atendiendo a sus características, identificamos: a) Sonidos casiparalingüísticos metafóricos emitidos por animales y b) sonidos casiparalingüísticos metafóricos emitidos por objetos.

V.2.5.6.1. Sonidos casiparalingüisticos metafóricos emitidos por animales

En *La Celestina*, los animales participan de la interacción con los personajes emitiendo con su boca los sonidos que le son propios y los caracterizan. Y los humanos interpretan el significado de esos sonidos, por lo que existe comunicación entre ellos.

En literatura, teniendo en cuenta que las interacciones obedecen a situaciones de ficción, no por ello exentas de verosimilitud, podemos considerar que, si así lo decide el autor, los animales y los objetos, en situaciones muy precisas de interacción, emiten sonidos casiparalingüísticos. Estos sonidos son decodificados por los personajes atendiendo al significado que le otorga el lenguaje verbal. Interpretamos esta forma de comunicación como *casiparalenguaje metafórico.*

En el acto VII de *La Celestina,* Elicia está sola en la casa. Oye al perro ladrar y se pregunta a sí misma: «¿Si vendrá ese diablo de vieja?». Poco después oye que alguien toca en la puerta. Es Celestina. (*La Celestina,* I, VII: 260

Remitiéndonos al ejemplo anterior, literariamente hablando, el perro ha emitido un sonido casiparalingüístico que ha sido interpretado correctamente por Elicia.

Fernando de Rojas nos ha proporcionado otros ejemplos. En el acto I, Pármeno informa a Calisto de que Celestina es conocida por todos con el apelativo de «puta vieja», un apodo que, lejos de molestarla, le satisface oír, en la medida que «responde con alegre cara». (*La Celestina,* I, I: 67) Dice Pármeno:

> Si passa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca de las aues, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dizen: ¡puta vieja! Las ranas de los charcos, otra cosa nu suelen mentar. (*La Celestina,* I, I: 67)

Todos conocen a Celestina. Y todos la saludan al pasar: trabajadores, animales y seres inanimados. Todos.

V.2.5.6.2. Sonidos casiparalingüisticos metafóricos objetuales

En *La Celestina,* también los objetos participan de la interacción con los personajes emitiendo, por sí mismos, los sonidos que le son propios y los caracterizan. Siguiendo con el texto del ejemplo anterior, consideramos que Fernando de Rojas dota de sonidos casiparalingüísticos metafóricos a los objetos. En este caso, los martillos y las herramientas propias de los oficios que nombra cobran vida propia, emiten sonidos por sí mismas, como si no dependieran de la mano del hombre para moverse.

> Si va entre los herreros, aquello *dizen* sus martillos. Carpinterós é armeros, herradores, caldereros, arcadores, *todo oficio de instrumento forma en el aire su nombre*. [...] Todas cosas, que són hazen, á do quiera que ella está, el tal nombre representan. (*La Celestina,* I, I: 67)

Con el comentario verbal «todo oficio de instrumento forma en el aire su nombre», el autor dota a las herramientas de movimientos kinésicos, también metafóricos, contribuyendo de este modo a señalar que también el mundo objetual interactúa con los personajes a través de la comunicación no verbal.

V.2.5.6.3. Sonidos casiparalingüísticos metafóricos ambientales

También las piedras, al pasar Celestina, interactúan entre ellas y, a través de la kinésica metafórica, emiten sonidos casiparalingüísticos metafóricos de saludo: «¡puta vieja».

> ¿Qué quieres más, sino, si vna piedra toca con otra, luego suena ¡puta vieja?
> (*La Celestina*, I, I: 67)

En este caso consideramos que la materia inerte también participa de la comunicación casiparalingüística metafórica.

V.2.5.7. CONCLUSIONES

El casiparalenguaje es un recurso en manos del autor para caracterizar a sus personajes.

En un sentido amplio, el casiparalenguaje admite como sonidos comunicativos todos aquellos que pueden transmitir y ayudar a decodificar las emociones humanas y los intereses de las personas.

Tiene tanto poder de comunicación aquellos sonidos casiparalingüísticos que se emiten como aquellos que no se emiten, o que bien se emitieron en un tiempo pasado.

V.2.6. PARALENGUAJE NO EMITIDO

PÁRMENO: *Si entre cient mugeres va é alguno dize: ¡puta vieja!, sin ningún empacho luego buelue la cabeça é reponde con alegre cara.* (*La Celestina,* I, I: 67).

Coinciden los miembros de la Escuela de Palo Alto en señalar que no existe la *no comunicación* y que cuando una persona decide no comunicarse, ya se está comunicando. Con su inacción o con su omisión de sonidos paralingüísticos, las personas comunican.

En relación con el paralenguaje, encontramos situaciones en las que las personas no desean comunicarse y guardan silencio. El silencio también comunica. En otras ocasiones, guardan silencio no porque no deseen comunicarse, sino porque utilizan otos sistemas comunicativos no verbales para expresar lo que podrían decir con palabras.

En nuestro trabajo de tesis definimos como *Paralenguaje no emitido* aquellas situaciones en las que un personaje señala que él mismo u otro personaje no emite sonidos paralingüísticos.

En *La Celestina,* encontramos varios casos en los que los personajes dicen no emitir sonidos paralingüísticos o voluntariamente no los emiten para comunicarse y que, sin embargo, no podemos considerarlos paralenguaje no emitido.

A.- En su lamento final, movido por el dolor que le produce la muerte de su hija Melibea, Pleberio dice:

> ¿Qué haré, quando entre en tu cámara e retraimiento e la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas, si te llamo? (*La Celestina,* II, XXI: 208).

Este es un caso claro de *paralenguaje no emitido.* Cuando Pleberio llame a su hija, ésta no le responderá, porque está muerta.

B.- Pármeno llega a casa de Calisto muy contento y feliz. Acaba de vivir su primera experiencia amorosa. De vuelta de casa de Areúsa, habla con Sempronio entre risas.

> SEMPRONIO: ¡Cómo se lo dice el bouo! De risa no puede hablar! (*La Celestina,* II, VIII: 14).

Este caso no es paralenguaje no emitido. Pármeno habla, pero entre risas. Sempronio hace referencia al calificador de la voz de Pármeno: voz contaminada por la risa.

C.- Elicia llega a casa de Areúsa muy alterada. Todavía no se ha repuesto de la impresión de la trágica muerte de Pármeno y de Sempronio.

> ELICIA: ¡Ay hermana, hermana, que no puedo fablar! No puedo de ronca sacar la boz del pecho. (*La Celestina,* II, XVI: 134).

Este caso tampoco es de paralenguaje no emitido. Lo que está diciendo Elicia es que la impresión le ha alterado el timbre de su voz. Por eso habla con voz enronquecida.

D.- Pármeno tranquiliza a Calisto diciéndole que no se preocupe por el apodo con que ha llamado a Celestina: ¡puta vieja! Asegura el joven que todo el mundo la llama así y que a ella no le molesta:

> PÁRMENO: Si entre cient mugeres va é alguno dize: ¡puta vieja!, sin ningún empacho luego buelue la cabeça é reponde con alegre cara. (*La Celestina,* I, I: 67).

Este caso no es paralenguaje no emitido. No hay voluntad por parte de Celestina de guardar silencio. Ella responde, pero lo hace a través de su expresión facial. Ekman y Friesen (1969b/1981) señalan que un gesto es *un acto verbal* con el que podemos expresar sentimientos y emociones. Ningún movimiento o expresión del cuerpo carece de significado en el contexto en que aparece, señala Birdwhistell (1952).

V.3. TERCER NIVEL DE ANÁLISIS

> CELESTINA: *No le respondas, hijo, que si no, nunca acabarémos. Entendamos en lo que faze a nuestro caso. ¿Cómo quedó Calisto? ¿Cómo lo dexstes? ¿Cómo os pudistes entramos descabullir dél?*
> (*La Celestina*, II, IX: 35)

El *Tercer Nivel de Análisis* de nuestra investigación consiste en la realización de dos comentarios de textos literarios que añaden un nivel de análisis más al comentario de texto tradicional: la incorporación del plano de análisis paralingüístico. La incorporación de este plano consiste en identificar, analizar, interpretar y justificar la presencia de los elementos paralingüísticos explícitos e implícitos en el texto. Recurrimos para su interpretación a los recursos comunicativos que hemos utilizado en nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje* y en nuestro *Segundo Nivel de Análisis*: signos verbales, comentarios verbales, transcripciones paralingüísticas y a la información aportada por otros sistemas comunicativos no verbales –kinésica, proxémica y cronémica.

En este *Tercer Nivel de Análisis* realizamos dos comentarios de textos literarios que son el complemento a la realización de las dos fases anteriores de nuestro trabajo de tesis. Ahora los textos son de extensión similar a la utilizada para los comentarios de textos tradicionales. Siguiendo la línea de trabajo del comentario de texto tradicional incorporamos el plano de análisis paralingüístico

no de forma independiente, desligada del resto del comentario, sino demostrando que los elementos paralingüísticos contribuyen a la determinación de la estructura y a la identificación del tema del comentario. Llegado el momento del análisis de la forma, continuamos el comentario añadiendo el plano paralingüístico, justificando su presencia en el texto.

La incorporación del plano paralingüístico en el análisis de texto tradicional da respuesta a todos los recursos de escritura utilizados por el autor, a la vez que permite la ampliación de la formación del lector, su facultad interpretativa, su disfrute y enriquecimiento personal.

V.3.1. COMENTARIO DE TEXTO

CELESTINA: Sin te romper las vestiduras se lanzó en tu pecho el amor: no rasgaré yo tus carnes para le curar.
MELIBEA: ¿Cómo dizes que llaman a este mi dolor, que assí se ha enseñorado en lo mejor de mi cuerpo?
CELESTINA: Amor dulce.
MELIBEA: Esso me declara qué es, que en solo oyrlo me alegro.
CELESTINA: Es vn fuego escondido, vna agradable llaga, vn dulce veneno, vna dulce amargura, vna delectable dolencia, vn alegre tormento, vna dulce e fiera herida, vna blanda muerte.
MELIBEA: ¡Ay mezquina de mí! Que si verdad es tu relación, dubdosa será mi salud. Porque, según la contrariedad que essos nombres entre si muestran, lo que al vno fuere provechoso acarreará al otro más passión.
CELESTINA: No desconfíe, señora, tu noble juventud de salud. Que quando el alto Dios dá la llaga, tras ella embia el remedio. Mayormente que sé yo al mundo nascida vna flor que de todo esto te dé libre.
MELIBEA: ¿Cómo se llama?
CELESTINA: No te lo oso dezir.
MELIBEA: Di. No temas.
CELESTINA: ¡Calisto! ¡O por Dios, señora Melibea? ¿qué poco esfuerzo es este? ¿Qué descaecimiento? ¡O mezquina yo! ¡Alça la cabeça! ¡O malaventurada vieja! ¡En esto han de parar mis passos! Si muere, matarme han; avnque biua, seré sentida, que yo no podrá sofrirse de no publicar su mal e mi cura. Señora mía Melibea, ángel mío, ¿qué has sentido? ¿Qué es de tu habla graciosa? ¿Qué es de tu color alegre? Abre tus claros ojos. ¡Lucrecia! ¡Lucrecia! ¡entre presto acá!, verás amortecida a tu señora entre mis manos. Baxa presto por vn jarro de agua.

(La Celestina, II, X: 59)

El texto que vamos a comentar es un fragmento de la obra dramática titulada *La Celestina,* escrita por Fernando de Rojas y publicada por primera vez en Burgos en el año 1499. Este fragmento es un diálogo entre Celestina y Melibea, que forma parte del acto XIV.

La Celestina es un texto dramático carente de acotaciones, característica propia de la época. La información que obtengamos sobre el desarrollo de la acción será a través del diálogo de los personajes. Su excesiva longitud, XXI actos, la hace irrepresentable, por lo que es un teatro para ser leído. No obstante, dada su calidad artística y literaria, ha sido llevada al cine y al teatro en varias ocasiones.

La fecha de su publicación sitúa a la obra en una época de transición, el fin de la Edad Media y el inicio del Renacimiento. Esta situación influenciará considerablemente en el tratamiento de los temas.

La acción transcurre en casa de Melibea. Celestina acude a visitarla a petición de la joven, que quiere manifestarle que sufre un mal interior que no sabe definir. Lo que realmente ocurre es que Melibea es víctima de los hechizos de Celestina y que, como consecuencia de ello, se ha enamorado de Calisto, un joven al que antes detestaba. En la conversación surge el nombre de Calisto y Melibea, al oírlo, se desmaya. Su corazón se debate entre lo que habían sido sus sentimientos hacia el joven y los que han surgido en su corazón por el hechizo de Celestina.

En relación a su estructura, podemos considerar el texto dividido en tres partes. La primera parte abarca desde el inicio al final de la tercera intervención de Celestina, en la que se extiende en la definición del amor. La segunda parte se inicia con la tercera intervención de Melibea, en la que la joven muestra su alarmismo. Celestina trata de tranquilizarla, argumentado que hay remedio para su mal, y ese remedio es Calisto. Al oír su nombre Melibea se desmaya. La tercera parte se inicia con el desmayo de Melibea y llega hasta el final del texto.

El tema del texto es el amor, sus delicias y sus pesares. El tema no es novedoso, pero sí su forma de tratarlo. Celestina, movida por la avaricia, se ha inmiscuido en la vida de Melibea y con sus hechizos ha conseguido vencer su voluntad y hacerla presa fácil de la pasión de Calisto.

En relación al análisis de la forma, señalamos distintos recursos literarios que pasamos a comentar. Entre los *recursos fonéticos* utilizados por el autor para apoyo de su tema señalamos: la *aliteración*, repetición del fonema /r/ con valor vibrante en la primera intervención de Celestina: "Sin te romper las vestiduras se lanzó en tu pecho el amor: no rasgaré yo tus carnes para le curar". La sensación que quiere producir es exactamente la zozobra que produce en el alma el amor. Señalamos también un caso de *paranomasia,* consistente en situar próximas dos o más palabras parecidas. En este caso el autor no ha utilizado palabras parecidas, sino la misma palabra en situaciones muy próximas: el adjetivo calificativo "dulce" lo utiliza Celestina tres veces en la definición que hace del amor: "vn dulce veneno", vna dulce amargura y "vna dulce fiera".

En relación a los *recursos morfológicos,* señalamos nueve adjetivos calificativos en la tercera intervención de Celestina, donde define el amor. Estos adjetivos son: escondido, agradable, dulce (repetido tres veces), delectable, alegre y blanda. Está justificado su uso en el texto, pues la mujer está haciendo una descripción del amor, siendo necesario en este caso el uso de este recurso morfológico. Señalamos también la repetición de los adjetivos determinativos *vn* y *vna*, como inicio de los sintagmas utilizados para definir el amor. Su finalidad es insistir en las características del amor.

En el *plano semántico* señalamos varias *antítesis*: fuego escondido, agradable llaga, dulce veneno, dulce amargura, delectable dolencia, alegre tormento, dulce e fiera herida y blanda muerte. Con este recurso, el autor quiere señalar los sentimientos opuestos a los que lleva el amor. Señalamos también una personificación: "se lanzó en tu pecho el amor", el autor dota al sentimiento del amor de facultades humanas.

Señalamos también la existencia de varias metáforas: "no rasgaré yo tus carnes para le curar", "que se yo al mundo nascida una flor", para hacer referencia a

Calisto. Señalamos también una expresión popular, "cuando el alto Dios da la llaga, tras ella embia el remedio".

Tratados los aspectos lingüísticos, vamos a trabajar el plano del paralenguaje, que consiste en "poner sonido" a los mensajes verbales emitidos por los personajes. El paralenguaje nos da información sobre las emociones y los sentimientos de los personajes. Profundizando en sus aportaciones al comentario de texto, podremos llegar a un mayor nivel de comprensión y valoración del texto literario. En el *plano paralingüístico* vamos a señalar: *el volumen de voz, tono y tempo o velocidad, los calificadores y los diferenciadores de la voz, las transcripciones ortográficas de sonidos paralingüísticos y los alternantes silenciosos presentes en el texto* en las intervenciones de los dos personajes.

El sonido paralingüístico del *volumen de la voz* utilizado por Celestina y Melibea está implícito en el texto. Atendiendo a la estructura del texto, en la primera parte, las dos mujeres hablan con un volumen de voz normal. No hay signos de exclamación que nos hagan suponer que hay vehemencia en las palabras de ninguna ellas. La conversación fluye con normalidad. Las dos están situadas a una distancia propia del diálogo entre dos personas que se conocen, pero que no están unidas por lazos de confianza ni amistad. Su relación es convencional, por tanto, la distancia existente entre las dos, y el tema de la conversación, nos ayudan a interpretar que el volumen de voz utilizado por ambas es normal. A esto hay que añadir que Melibea es una joven noble, la educación recibida y su condición social contemplan el uso de un volumen de voz moderado. Celestina es de condición social baja y carente de educación, pero su experiencia de la vida le ha enseñado que, cuando está en una casa extraña, tiene que cumplir las normas sociales y expresarse con cortesía.

En las dos primeras partes del texto, calificamos la voz de Celestina como suave, de falsa amabilidad. No siente ningún sentimiento de amistad ni cariño hacia Melibea. Es una mujer calculadora, falta de principios morales y avariciosa. Si está allí es porque Calisto le paga para que venza la voluntad de Melibea y la convierta en una presa fácil para sus deseos amorosos.

En el inicio de la segunda parte del texto, señalamos la transcripción de signos ortográficos de exclamación que nos ayudan a interpretar que Melibea

habla con vehemencia y con *voz alterada por el miedo*, «¡Ay mezquina de mí!». Celestina sigue usando *voz de falsa amabilidad,* intentando calmar el alarmismo de la joven. Con estos *calificadores de la voz* –voz miedosa en Melibea y de falsa amabilidad en Celestina– el autor pone de manifiesto que la placidez de la primera parte del texto se ha roto.

Relacionando nuevamente la estructura con los *sonidos paralingüísticos*, podemos observar que la voz de Celestina ha sufrido variaciones en la tercera parte del texto. El contexto situacional nos comunica que, al oír el nombre de Calisto, Melibea se ha desmayado. Las *transcripciones paralingüísticas de signos de exclamación e interrogación* sucesivos y alternados nos ayudan a interpretar el miedo y la ansiedad en la voz de Celestina *–calificadores paralingüísticos–*. y también las alteraciones en el *volumen, tono y tempo o velocidad* de su habla. Podemos distinguir cuatro partes en relación a las variaciones en la utilización de tipos de voz utilizados por Celestina *–calificadores–* y en relación al *tono y al tiempo o velocidad* en sus intervenciones. a) Primero habla a Melibea, con una voz ansiosa y un tono alterado por el miedo: «¡O por Dios, señora mía! ¿qué poco esfuerzo es este? ¿Qué decaimiento?». b) Luego se habla a sí misma, recriminándose y con temor: «¡O mezquina yo! ¡En esto han de parar mis passos!». c) Seguidamente, se dirige a Melibea con ruegos, utiliza una voz de falsa ternura, deseosa de que la joven vuelva en sí por el riesgo que supone la situación para ella: «Señora mía, ángel mío, ¿qué has sentido? ¿Qué es de tu habla graciosa?». d) Finalmente, eleva el volumen de su voz y grita *–diferenciador–* llamando a Lucrecia, que está en otra estancia de la casa: «¡Lucrecia! ¡Lucrecia!».

Para señalar el dramatismo de la interacción, el autor recurre también a otros sistemas comunicativos no verbales, como son la *kinésica,* la *proxémica* y la *cronémica*. Ejemplos de *kinésica* son las referencias a los movimientos corporales: a) de Melibea, «¡Alça la cabeça! Abre tus ojos claros.»; b) de Lucrecia, «¡entre presto acá!» y de ella misma. c) El movimiento *kinésico alteradaptador* de Celestina, al tocar el cuerpo de Melibea, al intentar volverla en sí. Señalamos la presencia del sistema *proxémico,* que hace referencia al tratamiento del espacio. En esta última intervención de Celestina, la distancia entre ella y Melibea se ha acortado, su distancia es íntima; la llegada de Lucrecia

y su desplazamiento al piso bajo a buscar un jarro de agua son también movimientos proxémicos. Vemos cómo la proxémica influye en el dinamismo de la acción. También la cronémica está presente en el texto. El tiempo juega un papel importante en el desarrollo de la acción. Melibea se ha desmayado y urge hacerla volver en sí. Celestina moviliza con rapidez a Lucrecia: «¡entre *presto* acá!», «¡Baje *presto* por un jarro de agua!»

Fernando de Rojas ha realizado una obra caracterizada por su dinamismo y dramatismo. En su acto de escritura no sólo ha utilizado un lenguaje verbal cuidado, exquisito, elaborado y preciso. También ha incorporado al mismo otros sistemas comunicativos que el lector puede ir descubriendo e interpretando en su acto de lectura. La capacidad interpretativa del lector es la que le permite disfrutar, admirado por los recursos comunicativos que utiliza el escritor y que él ha sido capaz de descubrir. Pero para que eso sea posible, es preciso formar a los lectores, poner a su alcance los estudios previos y necesarios para ampliar el comentario de texto tradicional, incorporando al mismo el sistema paralingüístico y los recursos comunicativos no verbales que facilitan su descubrimiento e interpretación. Es posible. Una prueba de ello es este comentario de texto. Sin la incorporación del plano del paralenguaje que hemos llevado a cabo, este comentario de texto no habría hecho posible llegar a la profundidad que hemos llegado en el análisis de este fragmento de *La Celestina* de Rojas.

El tema del amor ha estado y seguirá estando presente en todas las épocas literarias. Nos ha llamado la atención la gran semejanza entre la definición del amor que pone en boca de Celestina Fernando de Rojas y la que hace Jorge Manrique en su poema *Diziendo que cosa es amor.* Ambos coinciden en el planteamiento, aunque con enfoques diferentes. Jorge Manrique dota de dinamismo su definición, haciendo uso de numerosas formas verbales. Rojas lo describe con abundantes adjetivos calificativos y haciendo uso de varias antítesis. Ambos coinciden en el fondo, aunque lo expresan de forma diferente.

La Celestina es una obra de transición, marca el fin de la Edad Media y el inicio de la concepción renacentista del mundo. Esa confluencia de formas

dispares de ver la vida está presente en la Celestina. Ciñéndonos al tema del amor, Calisto hace una descripción de Melibea y una exaltación de su pasión amorosa sujeta a los moldes clásicos. Sin embargo, su actitud es otra: él quiere el disfrute carnal, el goce rápido de los favores de Melibea. Dos visiones del mundo opuestas.

V.3.2. COMENTARIO DE TEXTO

CALISTO: Pero tú, dulce ymaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella ymagen luziente; buelue a mis oydos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquel apártate allá, señor, no llegues a mí; aquel no seas descortés, que con sus rubicundos labrios vías sonar; aquel no quieras mi perdición, que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abraços entre palabra y palabra, aquel soltarme e prenderme, aquel huyr e llegarse, aquellos azucarados besos, aquella final salutación con que se me despidió. ¡Con quánta pena salió por su boca! ¡Con quántos desperezos! ¡Con quántas lágrimas, que parescían granos de aljófar, que sin sentir se le cayan de aquellos claros e resplandecientes ojos!

(*La Celestina,* II, XIV: 129)

El texto que vamos a comentar es un fragmento de la obra dramática titulada *La Celestina,* escrita por Fernando de Rojas y publicada por primera vez en Burgos en el año 1499, contando con XVI actos. Posteriormente, debido al gran éxito que obtuvo, la obra fue aumentando el número de actos, así como el número de interpolaciones y añadidos, sufriendo también algunas supresiones. Hoy, *La Celestina* consta de XXI actos.

El texto elegido forma parte del acto XIV y es un extenso añadido. Este añadido comienza cuando Calisto abandona la casa de Melibea y se dirige, acompañado de Tristán y Sosia, a la suya. Ya en la intimidad de sus aposentos,

Calisto da rienda suelta a sus pensamientos: la muerte de sus dos criados, Pármeno y Sempronio, el temor de su deshonra y sus citas amorosas con Melibea. Este fragmento que comentamos es el final de ese monólogo teatral, que representa el fluir del pensamiento de Calisto, y que nos hace partícipes de sus sentimientos amorosos.

La Celestina es un texto dramático carente de acotaciones, característica propia de la época. La información que obtengamos sobre el desarrollo de la acción será a través del diálogo de los personajes, de sus monólogos o del fluir de sus pensamientos. Su excesiva longitud, XXI actos, la hace irrepresentable, por lo que es un texto dramático para ser leído. No obstante, dada su calidad artística y literaria, ha sido llevada al cine y al teatro en varias ocasiones.

En relación a su estructura, podemos considerar el texto dividido en tres partes. La primera parte la constituyen los dos primeros enunciados: «Pero tú, dulce ymaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella ymagen luziente;» en ellos están presentes las dos primeras formas personales, el «tú» y el «yo»; el «tú» es el pensamiento de Calisto, el «yo» es su corporeidad, su identidad personal. La segunda parte la constituye el recuerdo de Melibea y sus manifestaciones amorosas a través de los sistemas comunicativos paralingüístico, kinésico, proxémico y cronémico. La tercera parte la ocupa el «yo» externo, la interpretación que hace Calisto de las manifestaciones amorosas de Melibea. En esta parte adquieren especial relevancia los sonidos paralingüísticos emitidos por Calisto.

El tema de este fragmento es la manifestación del sentimiento amoroso. El amor es un sentimiento, no se puede percibir por los sentidos, pero sí se puede constatar su existencia a través de las manifestaciones amorosas, actitudes y comportamientos.

En relación al análisis de la forma, señalamos distintos recursos literarios que pasamos a comentar. En relación a los *recursos fonéticos* no encontramos

nada relevante que destacar, salvo el uso de términos lingüísticos con un sentido de suavidad que dotan al texto de musicalidad, pese a su escritura en prosa: suave, dulce, azucarados.

En relación a los *recursos morfológicos,* señalamos diez adjetivos calificativos: dulce, angélica, luziente, suave, amorosos, claros resplandecientes, azucarados, rubicundos y final. Los tres últimos son epítetos, su posición en el texto obedece a fines estéticos. Señalamos la repetición de los adjetivos determinativos "aquel", "aquellos" y "aquella"; su función en el texto es señalar con exactitud los recuerdos. Destacamos también la repetición de la locución adverbial "con quantas" seguida de un sustantivo, lo que da a las expresiones el valor de paralelismos sintácticos: «¡Con quanta pena!», «¡Con quantos desperezos!» y «¡Con quantas lágrimas!».

En el *plano semántico* señalamos una sinestesia: azucarados besos; su finalidad es recrear los sentidos.

Tratados los aspectos lingüísticos, vamos a trabajar el plano del paralenguaje, que consiste en "poner sonido" a los mensajes verbales emitidos por los personajes. El paralenguaje nos da información sobre las emociones y los sentimientos de los personajes.

En la primera parte de la estructura, correspondiente a los dos primeros enunciados, interpretamos el volumen de voz implícito de Calisto por el contexto situacional: Calisto está hablando consigo mismo, está recién acostado, relajado después de las horas pasadas en compañía de Melibea. Todo esto nos lleva a interpretar que su volumen de voz es muy bajo, calificamos su voz como suave, tempo lento y tono normal.

El paralenguaje en la segunda parte del texto se centra en Melibea. Conocemos los sonidos paralingüísticos de su voz a través de las manifestaciones de Calisto, en forma de recuerdo o de monólogo teatral. Profundizando en sus aportaciones al comentario de texto, podremos llegar a un mayor nivel de comprensión y valoración del texto literario.

En el *plano paralingüístico* destacamos: *el volumen de voz, tono y tempo o velocidad, los calificadores y las transcripciones ortográficas de sonidos paralingüísticos y los alternantes silenciosos presentes en el texto*.

El *volumen de voz* de Melibea está implícito en el texto. Lo interpretamos a través del contexto situacional: siguiendo el hilo del pensamiento de Calisto, los dos jóvenes están solos en las habitaciones de Melibea, la distancia que los separa es mínima, como indican las continuas caricias, besos y abrazos que se prodigan. En esta situación el volumen de voz es muy bajo, de intimidad.

Señalamos la presencia de un *calificador de voz* que nos comunica la voz suave de Melibea, siguiendo las palabras de Calisto, «buelue a mis oydos el suave son de sus palabras».

El *tono de voz y el tempo o velocidad* en la emisión de los sonidos paralingüísticos de Melibea están presentes en el recuerdo de Calisto. El tono de ruego, con su suave voz, «aquellos desvíos sin gana», «aquel no seas descortés», etc.

Señalamos también la presencia de los sistemas comunicativos no verbales *kinésica, proxémica y cronémica* presentes en toda la interacción amorosa que Calisto revive en su pensamiento. Su interrelación con el paralenguaje es tan estrecha que es imposible separarlos:

a) «aquel apártate allá, señor, no llegues a mí», señalamos: la *proxémica,* distancia espacial; *movimientos kinésicos*; sonido paralingüístico ya comentado, voz suave y volumen muy bajo.

b) «que de rato en rato proponía», señalamos: la *cronémica,* referencia al tiempo; sonido paralingüístico ya comentado, voz suave y volumen muy bajo.

c) «aquellos amorosos abraços entre palabra y palabra», señalamos: *sonido paralingüístico alteradaptador*, *tono* y *tempo* «entre palabra y palabra», voz entrecortada por la emoción; *kinésica,* por parte de ambos, *movimiento kinésico alteradaptador*.

d) *movimientos kinésicos*, «aquel soltarme e prenderme», «aquel huyr e llegarse»; indican también la presencia de los sistemas proxémicos y cronémicos.

En la tercera parte del texto, la transcripción ortográfica de signos de exclamación nos ayudan a interpretar los sonidos paralingüísticos de vehemencia y exaltación amorosa de Calisto.

Es pertinente señalar el contraste de los sonidos paralingüísticos emitidos por Calisto en las tres partes en que hemos estructurado el texto. En la primera parte, los sonidos paralingüísticos que emite son los habituales en él, considerados como normales. Esta información la obtenemos de la profusión de signos ortográficos de coma, pausas breves, sin contrastes. Sin embargo, en la tercera parte del texto, atendiendo a su estructura, la profusión de signos ortográficos exclamativos nos lleva a interpretar que los sonidos paralingüísticos emitidos por Calisto son los propios de una persona que sufre una alteración emocional, producida por el recuerdo de la persona amada.

La lectura de este fragmento de *La Celestina* nos recuerda el poema de Federico García Lorca titulado *La casada infiel.* Hay una gran similitud entre el comportamiento de Melibea y el de la protagonista del poema de García Lorca. Hay un querer y no querer en el comportamiento de ambas mujeres, un querer entregarse y un huir de esa entrega amorosa. No cabe duda de que García Lorca leyó *La Celestina,* del mismo modo que Fernando de Rojas leyó a Jorge Manrique. Una de las exquisiteces de la literatura es descubrir las influencias que ejercieron unos autores sobre otros y cómo supieron dar nueva forma a la materia poética.

V.3.3. CONCLUSIONES

Con nuestros comentarios de textos hemos querido demostrar que es posible añadir al comentario de texto tradicional un nuevo nivel de análisis que nos permita incorporar el paralenguaje al análisis de un texto literario.

El autor, en el proceso creador de un texto literario, hace uso de todos los recursos comunicativos a su alcance para caracterizar a sus personajes, estructurar su obra y desarrollar una línea argumental que le permita desarrollar su arte.

El paralenguaje ayuda a señalar la estructura y el tema de un texto literario. Aquellos comentarios literarios que adolecen de recursos lingüísticos dignos de ser comentados son ricos en sonidos paralingüísticos, transmisores de los sentimientos y emociones de los personajes.

La capacidad interpretativa del lector es la que le permite disfrutar, admirado por los recursos comunicativos que utiliza el escritor y que él ha sido capaz de descubrir.

VI. DISCUSIONES

SEMPRONIO: *Da vozes o gritos, que tú complirás lo que prometiste o complirán oy tus días.* (*La Celestina*, II, XII: 103).

Ha llegado el momento de hacer un análisis de todo el trabajo realizado, recordar los itinerarios que hemos seguido, las distintas situaciones en las que hemos tenido que tomar decisiones y justificar el camino elegido para resolverlas.

Hemos comenzado haciendo una reflexión sobre el concepto de comunicación. Nuestro trabajo de investigación se posiciona en la defensa de la comunicación concebida en términos sistémicos, es decir, como un complejo proceso de interacción de los diferentes sistemas que participan en ella: lenguaje, paralenguaje, kinésica, proxémica, cronémica y sistemas objetuales. Todo aquello que pertenece al dominio de la CNV en la vida real, en un texto literario se expresa con palabras escritas y signos de puntuación.

El objetivo principal de nuestro trabajo de investigación es poner en práctica nuevas estrategias que nos permitan profundizar en el nivel de análisis de un texto literario. Para realizar nuestra investigación, hemos escogido el texto dramático *La Celestina.* Es nuestro interés demostrar la importancia que tiene ampliar el comentario de texto literario tradicional, incluyendo un nuevo plano de análisis dedicado al paralenguaje. Partimos de las investigaciones de Poyatos (1994b) apoyándonos en el concepto de la *Estructura triple básica de la comunicación humana*, lenguaje–paralenguaje–kinésica.

La amplitud de nuestro estudio nos lleva a secuenciar nuestra investigación en tres fases de trabajo que denominamos *niveles de análisis.* Los resultados obtenidos en cada nivel son previos y necesarios para el desarrollo del

siguiente nivel. El tercer nivel, último de nuestra investigación, nos permite demostrar que el objetivo principal que nos hemos propuesto es viable, que no sólo es posible ampliar el comentario de texto literario tradicional sino que, además, es comprensible, conveniente y necesario.

El *Primer Nivel de Análisis* de nuestra investigación consiste en la realización de un *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en Literatura* aplicado al texto dramático *La Celestina.* Uno de los objetivos de esta tesis es demostrar la viabilidad de la realización de un *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en Literatura* que nos permita exponer todas las relaciones intersistémicas e intrasistémicias que se establecen entre los signos no verbales y los otros sistemas comunicativos y valorar el texto en su totalidad. Hemos transcrito el acto I de *La Celestina* y llenado de contenido todas las columnas de nuestro Modelo. Es evidente que podíamos haber continuado con la transcripción de los XXI actos, pero no es el objetivo de nuestra tesis hacer un recuento e interpretación exhaustiva de todo el paralenguaje de *La Celestina.* La realización de nuestro Modelo demuestra que hemos cumplido este objetivo.

En nuestro Modelo, las columnas de la parte derecha las hemos destinado a la recogida de información de las distintas categorías paralingüísticas y a los Recursos de comunicación utilizados por el autor para presentar, de forma implícita o explícita, el paralenguaje en el texto. Las cuatro primeras columnas las dedicamos a las Cualidades primarias del sonido –timbre, volumen, tempo y tono–. La primera pregunta que nos hicimos fue la utilización que íbamos a dar a esas columnas. Cabían dos posibilidades: dedicarlas al personaje que habla o a señalar la cualidad del sonido que un personaje dice que posee otro personaje. Optamos por la primera posibilidad y la elevamos a firme. Es decir, llegamos a la conclusión de que desde el momento que un personaje inicia su diálogo, el lector "oye" el timbre de su voz, el volumen, el tono y el tempo de emisión de su mensaje. Por tanto, señalamos en nuestro Modelo esas cuatro cualidades como implícitas. Es un hecho que están presentes en el texto, aunque el autor haya decidido no darnos información sobre ellas. Interpretamos que es un rasgo de su estilo de escritor respetar la libertad interpretativa del lector e implicarlo de forma activa en la lectura. Cuando se da el caso de que un personaje habla, por ejemplo,

del volumen de voz de otro personaje, señalamos esa información en la columna dedicada al contexto. Cuando el texto presenta el mensaje del personaje que habla entre signos de interrogación o de exclamación, interpretamos que el autor está informando de que el personaje ha modificado las cualidades primarias de su voz. En ese caso, seguimos señalándolas en nuestro Modelo, pero como explícitas. Nuevamente corresponde al lector hacer uso de su libertad interpretativa para identificar la naturaleza de esos cambios en la emisión de los sonidos paralingüísticos.

Como ya hemos señalado, en nuestro Modelo, hemos presentado los sistemas comunicativos no verbales –kinésica–proxémica y cronémica– como Recursos de comunicación. Siguiendo a Poyatos (1994b) en la Estructura tripartita de la comunicación –lenguaje, paralenguaje, kinésica– no siempre se da un equilibrio perfecto entre los tres sistemas comunicativos. En los casos que uno de ellos no está claramente identificado, otro sistema aporta la información. Cuando una expresión facial es muy expresiva, por ejemplo, el autor omite la presencia del paralenguaje. El rostro habla por sí mismo.

Nuestro *Segundo Nivel de Análisis* consiste en trabajar de forma independiente cada categoría paralingüística. También en esta fase tuvimos que adoptar decisiones importantes. Es evidente que las cualidades primarias de la voz se dan de forma conjunta –timbre, volumen, tono y tempo– pero para profundizar en nuestro análisis consideramos imprescindible trabajarlas independientemente. En el caso del volumen, trabajamos con una muestra de casos que nos permitió trabajar los distintos tipos de volumen de voz: muy bajo, bajo, moderado o normal, elevado y muy elevado. Pero nos encontramos situaciones en las que un personaje utiliza un volumen de voz bajo y el otro un volumen moderado o alto. ¿En qué categoría agrupamos el caso? Cabían dos posibilidades: agruparlos en las dos categorías y en cada una analizar el volumen de voz del personaje correspondiente, o agruparlos en la categoría que considerábamos dominante por el número o naturaleza de las intervenciones de uno de los personajes. Si optábamos por la primera, la prueba podía exceder del número de casos que teníamos previsto analizar o nos obligaba a omitir otros casos también interesantes para no salirnos de los límites previstos. En este caso, no nos

decantamos por ninguna de las dos soluciones, sino que obramos con flexibilidad. Según la naturaleza del caso, tomamos la decisión que consideramos pertinente.

Hemos observado que Fernando de Rojas utiliza el termino 'voz' unas veces para hacer referencia al 'timbre' y otras para referirse al 'volumen'. En todos los casos que nos encontramos esa situación la analizamos y la justificamos adecuadamente.

En muchas ocasiones, el texto se presta a confundir el volumen de voz con un calificador paralingüístico. Por ejemplo, a lo largo de todo el acto I, Sempronio murmura constantemente, haciendo comentarios sobre la forma de actuar de Calisto, y éste le increpa diciendo: ¿No te digo que hables alto, cuando hablares? Para evitar estas confusiones al lector, trabajamos con una muestra más extensa de casos en el capítulo dedicado a los calificadores. Este es el capítulo más largo de nuestra tesis. La identificación de casos, su análisis y clasificación en categorías nos ayudó a descubrir un rasgo de estilo del escritor que consideramos relevante. Abundan en el texto las referencias a tres categorías de calificadores: voz murmurada, voz entre dientes y vos susurrada. Los criados y los personajes de baja condición social –Sempronio, Pármeno, Lucrecia, Areúsa y Elicia – son los únicos que murmuran y lo hacen en presencia de Celestina, de Calisto o de Melibea. Esto nos lleva a interpretar que la voz murmurada es un rasgo con el que el autor caracteriza a los personajes de condición social baja. Celestina habla entre dientes, esto es una muestra del temperamento de la mujer, la tensión de sus mandíbulas, el apretar los dientes para hablar, son movimientos kinésicos que delatan su personalidad. En cuanto a la voz susurrada no discrimina, ni distingue clases sociales. Susurran los señores y también los criados. Dos personajes susurran en presencia de un tercero cuando no quieren que este último se entere de lo que dicen. El susurro es un recurso en manos del autor para señalar la relación existente entre los personajes que susurran.

En el análisis e interpretación de casos, en aquellos que el autor utiliza signos de interrogación o de exclamación, hemos insistido en precisar que el signo ortográfico es un recurso en manos del autor para dar información sobre las emociones del personaje que le llevan a emitir determinados sonidos paralingüísticos. El personaje no emite una pregunta porque la escritura pone

signos interrogativos en el texto. La presencia de signos interrogativos o exclamativos en el texto son la respuesta a los sonidos paralingüísticos emitidos por el personaje. Nunca la causa.

La Celestina nos ha llevado a definir una nueva categoría paralingüística que denominamos *casiparalenguaje.* Con ella nos referimos a los sonidos emitidos por el mundo objetual y la naturaleza. Estos sonidos poseen un alto poder comunicativo, participando en su interacción también los humanos. Dentro de esta categoría hemos señalado la existencia de sonidos *casiparalingüísticos metafóricos* emitidos por animales, por los objetos y por el medio físico. En *La Celestina,* para la caracterización del personaje principal, Celestina, el autor dota de vida propia y de capacidades humanas a los animales, a los objetos e incluso a las piedras. Los objetos no son movidos por las personas, sino que se mueven por sí solos (*La Celestina,* I, I: 67).

En literatura, teniendo en cuenta que las interacciones obedecen a situaciones de ficción, no por ello exentas de verosimilitud, podemos considerar que, si así lo decide el autor, los animales y las cosas, en situaciones muy precisas de interacción, emiten sonidos casiparalingüísticos. Estos sonidos son decodificados por los personajes atendiendo al significado que les otorga el lenguaje verbal. Interpretamos esta forma de comunicación como *casiparalenguaje metafórico.*

Nuestro *Tercer Nivel de Análisis* consiste en la realización de dos comentarios de texto literarios en los que realizamos el análisis lingüístico e incorporamos un plano más de análisis, que es el plano del paralenguaje. Analizamos la estructura del texto y la determinación del tema teniendo en cuenta ambos planos. A continuación de análisis del plano semántico incorporamos el plano paralingüístico. Damos cuenta de la presencia explícita o implícita en el texto, identificamos los signos verbales, comentarios verbales, transcripciones paralingüísticas y los sistemas comunicativos no verbales –kinésica, proxémica y cronémica–, que nos ayudan a interesar y justificar la presencia del paralenguaje en el texto. Los resultados obtenidos son los comentarios realizados. Interpretando los resultados, afirmamos que no sólo es posible, sino conveniente, la ampliación

del comentario de texto tradicional, haciendo posible la incorporación de un nuevo plano de análisis: el plano paralingüístico.

Consideramos que nuestra investigación ha sido fructífera. Hemos cumplido nuestros objetivos y respondido a las preguntas de investigación. Pero el tema no está cerrado. El paralenguaje despliega diversas perspectivas de estudio y es un campo que presenta un amplio espectro de posibilidades de investigación.

VII. CONCLUSIONES

CELESTINA: *¡Jesú, Jesú, Jesú! ¿E tú eres Pármeno, hijo de la Claudina?* (*La Celestina,* I, I: 98)

Dedicamos el último capítulo de nuestra tesis a dar respuesta a las preguntas de investigación que nos formulamos al inicio de la misma y a señalar las conclusiones a las que hemos llegado al final de nuestro trabajo.

1.- *¿Podemos considerar una obra literaria como un documento etnográfico que nos permita estudiar el significado de sus enunciados?*

La literatura representa la vida; y la vida es, en gran medida, una realidad social. La literatura es un reflejo de la condición humana. Numerosos estudios interdisciplinarios han puesto de manifiesto las relaciones existentes entre la literatura y la antropología. Un buen estudio etnográfico de una época y sociedad no puede dejar de lado su producción escrita. De todos los géneros literarios, el teatro es el que enlaza más directamente con la vida real y el que ofrece más posibilidades como fuente de información. Un estudio antropológico riguroso no puede obviar la presencia de todos los sVs y Cmv que facilitan la producción teatral. *La Celestina,* aparte de su valor literario, es un documento escrito de gran relevancia para el conocimiento de la sociedad española del siglo XV. La incorporación a la obra de una gran cantidad de refranes, de dichos populares y de

frases hechas aportan una gran información sobre las costumbres y tradiciones de la sociedad que representa.

2.- *¿La referencia al paralenguaje configura la corporalidad virtual de los personajes y ambientes?*

Nuestro trabajo de investigación constata que los sVs y Cmv referidos a sonidos paralingüísticos demuestran que el Paralenguaje tiene un valor relevante, no sólo en la vida real sino también en literatura, en la construcción de la mímesis y en la caracterización física y psicológica de los personajes. Teniendo en cuenta que hemos centrado nuestro trabajo en el análisis e interpretación de casos referidos a todas las categorías paralingüísticas, podemos afirmar que la referencia a los sonidos paralingüísticos es esencial en la configuración de la corporalidad virtual de los personajes. Las conclusiones finales de cada una de las categorías paralingüísticas analizadas e interpretadas en el transcurso de nuestro trabajo de investigación confirman la evidencia de esta afirmación.

3.- *Se pueden mostrar de forma gráfica los sVs, Cmv y Tp que utiliza el autor para caracterizar de forma física y psicológica a sus personajes?*

La realización de nuesro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje en La Celestina* justifica que es posible mostrar de forma gráfica los recursos paralingüísticos que el autor utiliza para caracterizar de forma física y psicológica a sus personajes. En nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción* hemos centrado nuestro interés en todas las categorías paralingüísticas y en la CNV, entendida esta última como un recurso de comunicación importante para la interpretación del paralenguaje. Hemos de añadir que nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción* permite ser adaptado a otros intereses y necesidades que tengan por finalidad el estudio del Paralenguaje en Literatura.

4.- *La mayor o menor presencia de sVs, Cmv y Tp en una obra literaria, ¿puede considerarse un rasgo estilístico del autor y de la época histórica en la que está inmersa la obra?*

La mayor o menor presencia de sVs, Cmv y Tp no es prerrogativa de una obra literaria determinada ni de un periodo histórico concreto. Aunque con diferencias considerables, los sVs, Cmv y Tp aparecen representados en todos los géneros literarios. En una obra teatral del siglo XV carente de acotaciones, como es *La Celestina*, su presencia es más abundante y necesaria. Entre las causas que pueden determinar el grado de representación o aparición del paralenguaje en una obra teatral, destacamos el periodo histórico, caracterizado, como ya hemos señalado, por la carencia de acotaciones en las obras teatrales. Destacamos también el estilo del autor, ya que el énfasis en el Paralenguaje puede variar de un escritor a otro. La necesidad de dar información a través del diálogo de los personajes y el estilo de escritura de Fernando de Rojas justifican la abundante presencia de recursos comunicativos paralingüísticos en *La Celestina.*

5.- *¿Es consciente el autor de la importancia de los signos verbales paralingüísticos que utiliza en su texto?*

En el análisis e interpretación de los casos del paralenguaje, hemos podido comprobar que el autor recurre a una misma técnica de escritura, en relación al uso de los sVs, Cmv y Tp, para hacer referencia a la presencia en el texto de las diferentes categorías paralingüísticas. Esto nos lleva a afirmar que el autor es consciente de la importancia de los signos paralingüísticos que utiliza en el texto para la caracterización de sus personajes y la presentación de la sociedad.

6.- *¿Cuáles son los recursos de comunicación que el autor utiliza, atendiendo a nuestra nomenclatura, para hacer referencia a la presencia explícita e implícita de los sonidos paralingüísticos y de los demás sonidos humanos en la obra literaria?*

En el presente trabajo de tesis sobre *La Celestina*, para hacer referencia a los sonidos paralingüísticos y demás sonidos humanos presentes en la obra, el autor utiliza los siguientes recursos de comunicación: sVs, Cmv, Al, Tp y la CNV –kinésica, proxémica y cronémica–. En aquellos casos en los que estos sonidos están explícitos en el texto, el autor hace uso de sVs, Cmv, Tp y Al. En los casos que el autor decide señalar de forma implícita un determinado sonido paralingüístico, u otro sonido humano no paralingüistico, utiliza sNVs referentes a los sistemas comunicativos no verbales –kinésica, proxémica y cronémica–.

7.- *¿Cuáles son los recursos de comunicación que el autor utiliza, atendiendo a nuestra nomenclatura, para hacer referencia a la presencia explícita e implícita de los sonidos ambientales presentes en la obra literaria?*

Los sonidos ambientales poseen un alto poder comunicativo. Algunos de estos sonidos no dependen de la actividad humana (el sonido de la lluvia, el trueno, etc), otros sí. Todos, unos y otros, poseen poder comunicativo. Llevados al campo de la litertura, el personaje literario, en sus movimientos personales y en su interacción con otros personajes y con los objetos de su entorno, emite una serie de sonidos que poseen un poder comunicativo. Nos referimos a los movimientos kinésicos alteradaptadores, objetoadapadores, objetoadaptadores mediados objetualmente, y a los sonidos casiparalingüisticos emitidos por la naturaleza y por los animales. A estos últimos los hemos definido como sonidos *casiparalingüísticos.* Definidos los sonidos ambientales, pasamos a exponer los recursos que utiliza el autor para señalar su presencia en el texto. Siguiendo nuestra nomenclatura, el autor utiliza sVs morfológicos, –sustantivos, verbos, adjetivos y adverbios– y Cmv en los que incluye los sVs señalados.

8.- *¿Cuáles son los recursos de comunicación que el autor utiliza, atendiendo a nuestra nomenclatura, para hacer referencia a los silencios interactivos en el texto?*

El silencio, es decir, la ausencia de sonidos paralingüísticos, también comunica. Para señalar la presencia explícita y/o implícita del silencio en el texto, el autor utiliza los signos ortográficos de puntuación, de exclamación y de interrogación. Cuando en su diálogo, el personaje hace pausas breves, el autor las señala en el texto escrito con el signo ortográfico de la coma, del punto y coma o de los puntos suspensivos –*marcadores del lenguaje*. Estas pausas breves indican que el personaje no ha interrumpido su intervención. Cuando utiliza el punto, los signos de interrogación y/o de exclamación, el contexto situacional comunica al lector que estas pausas obedecen a: cierre de turno, apertura de turno para la intervención de otro personaje; pausa previa a la formulación de una pregunta, pre-pregunta; para añadir una pregunta confirmativa de lo dicho; vacilación; recordando; énfasis emocional y a todas las situaciones interactivas que se puedan producir. En nuestro *Modelo Semiótico de Transcrpición del Paralenguaje* señalamos estos recursos comunicativos de silencio en la columna dedicada a los alternantes –Al– y en la columna de Contexto señalamos –*Marc del leng*–*marcador del lenguaje*. En el análisis e interpretación de casos del paralenguaje señalamos y comentamos los recursos comunicativos utilizados.

9.- *¿Ayuda el escritor al lector a decodificar la presencia de los sonidos paralingüísticos en el texto?*

Fernando de Rojas es consciente de las múltiples interpretaciones posibles de un texto escrito. Una de las características del estilo del autor de *La Celestina* es, precisamente, la utilización de técnicas de escritura consistentes en guiar al lector en el descubrimiento e interpretación del paralenguaje implícito en el texto. La técnica más común es el uso de sVs, Cmv, Tp y Al. En otros casos, el autor *invita* al lector a poner en prácitca su capacidad intrepretativa. Para ello, utiliza distintas técnicas. Una de las técnicas utilizadas consiste; a) en *la no utilización*

de recursos comunicativos para señalar la presencia de un determinado sonido paralingüístico, permitiendo al lector hacer uso de su libertad interpretativa para su decodificación; b) en la presentación posterior de una situación interactiva similar, utilizando esta vez sVs y Cmv para señalar la presencia del sonido paralingüístico. Con esta técnica, el autor invita al lector a volver atrás en su lectura y releer nuevamente el texto, produciendo un estado de satisfacción en el lector al descubrir que, en el primer caso, hizo una interpretación correcta de la decodificacion de los sonidos paralingüisticos. En los sucesivos casos, el autor presenta a través de sVs y Cmv el sonido paralingüístico presentado inicialmente de forma oculta.

10.- *¿Se puede clasificar la alusión que hace el escritor a los sVs no emitidos por sus personajes?*

Podemos afirmar que, en cualquier situación comunicativa, la presencia del paralenguaje es inevitable. Este es un hecho que se produce tanto en la vida real como en las situaciones de ficción en un texto literario. Siguiendo nuestra Metodología de trabajo, en nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje* y en el análisis e interpretación de casos del paralenguaje en las distintas categorías paralingüísticas, tenemos presente tanto la emisión como la no emisión de sonidos paralingüísticos. Partimos de la premisa de que *todo comunica* (Poyatos, 1994a), que *no podemos no comunicar* (Watzlawick, citado en Winkin, 1981). Son tan significativos los sonidos paralingüísticos que emiten los personajes como aquellos que dicen que no emiten. En nuestro trabajo de investigación hemos demostrado que sí se puede clasificar la alusión que hace el autor a los sVs no emitidos por los personajes. En nuestro trabajo de tesis denominamos *paralenguaje no emitido* –PNE– a todos aquellos sonidos paralingüísticos que dicen los personajes que no emiten y a aquellos sonidos paralingüísticos que dicen que no volverán a oír emitir. Esta última situación se da cuando un personaje se lamenta de la muerte de otro prsonaje. En nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje* dedicamos la última columna al PNE, señalando en ella y en la columna de Contexto los casos encontrados en la

obra. Dada la frecuencia con que el autor hace referencia a los sonidos paralingüísticos no emitidos –PNE–, consideramos que son una característica de su estilo. El PNE es un recurso en manos del autor para señalar las emociones de sus personajes y, de ese modo, perfilar la caracterización psicológica del personaje en cuestión. Es obvio añadir que también damos cuenta del PNE en el análisis e interpretación de los casos presentes en las distintas categorías paralingüísticas.

11.- *¿Podemos afirmar la existencia de algunas conclusiones finales que se repiten de forma sistemática en el análisis e interpretación de casos pertenecientes a las distintas categorías del paralenguaje?*

Un estudio detallado de la clasificación, análisis e interpretación de los casos escogidos como muestras, en las distintas categorías del paralenguaje en *La Celestina,* nos ha permitido establecer una serie de conclusiones que se repiten de forma sistemática en cada una de esas categorías paralingüísticas. Estas conclusiones generales son:

1.- *La mayor parte de los sonidos paralingüísticos se producen en contextos interactivos.* En *La Celestina,* los diálogos entre los personajes son continuos. Sólo en una minoría de casos los personajes hablan consigo mismo, lo que equivale al fluir de su pensamiento.

2.- *Todos los personajes de la obra, a excepción de Crito y Alisa, utilizan el monólogo para hablar consigo mismo*. Unos en privado y otros en presencia de otros personajes. El autor utiliza esta técnica de escritura para caracterizar psicológicamente a sus personajes.

3.- *El uso de los calificadores paralingüísticos es un recurso de caracterización de los personajes y socialmente discriminatorio.* Esta manifestación es evidente: a) Los criados –Pármeno, Sempronio y Lucrecia– para expresar sus sentimientos, hablan para ellos mismos con voz murmurada en presencia de sus señores. De

este modo, el uso de la voz murmurada se convierte en un rasgo caracterizador de la clase social baja. b) Celestina habla con voz entre dientes, rasgo caracterizador de su personalidad. c) La voz en susurro no es discriminatoria. Los personajes pertenecientes a las diferentes clases sociales hablan en susurro, en situaciones de intimidad o en presencia de otros personajes para evitar ser oídos por un tercero.

4.- *El autor utiliza la transcripción paralingüística de los distintos tipos de risa para caracterizar social y psicológicamente a sus personajes.* Sempronio es el personaje que más ríe, lo hace a carcajadas, con risa de complacencia y con risa de conejo. Alisa, la madre de Melibea, sólo ríe una vez, y lo hace con risa contenida, de conejo.

5.- *Las cualidades primarias de la voz se producen simultáneamente.* En nuestro trabajo de tesis las hemos analizado, clasificado e interpretado independientemente con el único objeto de profundizar en su estudio. El autor deja al lector la libertad interpretativa del volumen de voz de los personajes. El contexto situacional es la clave para su interpretación. Son pocas las ocasiones en las que el autor hace referencia al volumen de voz de los personajes.

6.- *El timbre de voz es un recurso caracterizador de los personajes*. El reconocimiento del sonido paralingüístico del timbre de voz de un personaje, por parte de otro personaje no presente en la interacción, es un recurso en manos del autor para señalar la relación de familiaridad o cotidianidad que une a los personajes. Para señalar el timbre de voz de los personajes el autor hace uso de: Impl, Expl, sVs, Cmv, Tp y CNV. En varias ocasiones el autor utiliza el término lingüístico 'voz' para hacer referencia al 'timbre', cualidad paralingüística que distingue a un personaje de los demás.

7.- *La variedad de registros tonales en la emisión de sonidos paralingüísticos interrogativos obedece a distintos valores.* A través de nuestra investigación, hemos constatado que: a) La variedad de registros tonales en una pregunta dada es proporcional al número de pausas internas y previas a la misma, es decir, a

mayor número de pausas, mayor variedad y riqueza de registros tonales. b) Su variedad depende, en gran medida, de la existencia de pausas previas a la pregunta, del número de pausas internas en los enunciados y de la pausa de cierre de la interrogación. c) En un número sucesivo de preguntas, el registro tonal dominante puede variar de una pregunta a otra en función de la finalidad de cada pregunta. d) El registro tonal de una pregunta no siempre apunta a la espera de una respuesta, sino que es formulada con distintas finalidades. e) El registro tonal dominante de una pregunta puede tener distintas funciones: poner de maniesto las emociones del personaje que las emite, estimular la reflexión en el lector, recriminar al personaje al que va dirigida la pregunta, caracterizar a un personaje, servir como recurso expresivo al escrito para efectuar una crítica social, etc. f) El registro tonal de una pregunta y su valor comunicativo viene determinado por la presencia de recursos paralingüísticos y de otros sistemas comunicativos verbales y no verbales. g) Las emociones que llevan al personaje a efectuar las preguntas pueden ser varias: curiosidad, ira, ansiedad, etc. Estas emociones son fácilmente identificables por el contexto situacional.

8.- *La variedad de registros tonales en la emisión de sonidos paralingüísticos exclamativos obedece a distintos valores.* A través de nuestra investigación, hemos constatado que a) Un rasgo de estilo del autor consiste en utilizar los signos ortográficos de exclamación para señalar el estado emocional del personaje y la vehemencia que pone en su intervención. b) Los signos de exclamación, por sí solos, son insuficientes para señalar el estado emocional y la vehemencia de los personajes. Es el contexto situacional el que ayuda al lector a decodificar la intensidad, mayor o menor, en el tono de vehemencia emitido por el personaje. c) La variedad de registros tonales en la emisión de sonidos paralingüísticos de vehemencia depende, en gran medida, del número de pausas internas de los enunciados y del número de pausas largas de cierre de enunciados. d) La variedad de registros tonales en un enunciado exclamativo dado es proporcional al número de pausas internas y previas al mismo, es decir, a mayor número de pausas, mayor variedad de registros tonales. e) En un número sucesivo de enunciados

exclamativos, el registro tonal dominante puede variar de un enunciado a otro en función de las emociones sentidas por el personaje.

9.- *En La Celestina, encontramos numerosos casos en los que el tono de voz dice más que las palabras*. La utilización de un término lingüístico aparentemente desligado del contexto situacional en el que el autor lo inserta, permite al lector hacer uso de su libertad interpretativa y descubrir su sentido en el texto. Es a partir de ese momento cuando el lector descubre *el campo tonal de la frase,* que dota de significado al mensaje emitido por el personaje.

10.- *Los alternantes paralingüísticos son un recurso en manos del autor para caracterizar a sus personajes.* Un mismo alternante puede cumplir distintas funciones comunicativas, dependiendo su significación del contexto situacional donde se produce la interacción. Determinados alternantes paralingüísticos pueden ser representativos de un determinado grupo social.

11.- *El sonido paralingüístico de la risa puede ser interpretado como un alternante paralingüístico.* El sonido paralingüístico de la risa puede ser interpretado como un alternante paralingüístico, por coincidir a sus criterios definitorios: emisiones independientes segmentales no verbales; emisiones no articuladas y con voz, en este caso; por la zona y órganos que participan en su emisión; expresión de sentimientos y emociones de forma voluntaria o involuntaria; combinados con movimientos kinésicos y por producirse tanto en situaciones interactivas como no.

12. *Sonidos casiparalingüisticos metafóricos.* En nuestro trabajo de investigación, hemos acuñado la categoría de *sonidos casiparalingüisticos metafóricos* para responder a aquellos casos presentados por el autor en los que los animales adquieren cualidades humanas y se comportan como humanos. También la hemos utilizado para señalar a los objetos que participan en la interacción por sí mismos, adquiriendo vida propia e

interactuando con los personajes. Este hallazgo nos lleva a determinar que la literatura nos aporta información que en la vida real nos pasa desapercibida.

BIBLIOGRAFÍA

ALBORG, J. L. (1981): *Historia de la Literatura Española.* Madrid. Gredos. Vol. II.

ALCINA, J. (1980): *Fernando de Rojas. La Celestina.* Barcelona. Planeta.

AMADES, J. (1957): "El gest a Catalunya". *Anales del Instituto de Lingüística* 6, 88-117. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

ANOLLI, L. (2006): *Fondamenti di psicologia della communicazione. Bolonia. Il Mulino.*

ARGILE, M. (1978): *Social Interaction.* Bristol. J. W. Arrowsmith Ltd.

ARISTOTELES (1992): *Poética.* Madrid. Gredos.

___ (2005): *Retórica.* Madrid. Gredos.

ASENSIO, M. J. (1952): «El tiempo en *La Celestina*». *Hispanic Rewieu* XX. pp. 28-43

___ (1988): *Bodily Communication.* London. Methuen.
BARAKAT, R. (1973): "Arabic Gestures". *Journal of Popular Culture* 6, pp. 749-893.

BLANCO WHITE, José María. (1824): Revisión de obras: *La Celestina*, 'Tragicomedia de Calisto y Melibea' en *Variedades o Mensajero de Londres.* págs. 224-246.

BATESON, G. y J. RUESCH. (1951/1968). *Communication: The Social Matrix of Psichiatry.* 2ª ed. New York: Norton.

___ (1984): *Comunicación. La Matriz Social de la Psiquiatría.* Barcelona. Paidós.

___ [et al.] (1994): *La nueva comunicación.* Barcelona. Kairós.

BATESON, G y D. D. JACKSON (1964): "Some Varieties of Pathogenic Organization". En D. Mck RIOCH (ed.) *Dissorders of Communication* 42. Research Publications Association for Research in Nervous and Mental Disease. pp. 270-283.

BAYLON, CH. y X. MIGNOT (1996): *La Comunicación.* Madrid. Cátedra.

BEORLEGUI, C. (2006): *La capacidad lingüística del ser humano: Una diferencia cualitativa.* Thémata. Revista de Filosofía Nº 37, 2006. http://institucional.us.es/revistas/themata/37/11Beorlegui.pdf

___ (2007): *El lenguaje y la singularidad de la especie humana.* Thémata. Revista de Filosofía Nº 37, 2007. http://institucional.us.es/revistas/themata/39/art77.pdf

BERTALANFFY L. (1968): *Teoría General de los Sistemas.* Fondo de Cultura Económica. México. http://archivosociologico.files.wordpress.com/2010/08/teoria-general-de-los-sistemas-ludwig-von-bertalanffy.pdf

BIBLIA, LA (1993): *Génesis.* Madrid. Artes Gráficas.

BIRDWHISTELL, R. (1952). *Introducción a la kinésica: Un Sistema de Anotación de Análisis de movimiento del cuerpo y del gesto* . Washington, DC: Departamento de Estado, Instituto del Servicio Exterior.

___ (1959): "Contribution of Linguistic-Kinesic Studies to the Understanding of Schizophrenia". Dins A. AUERBACL (ed.) *Schizophrenia: An Integrated Approach.* New York: Ronald Press. pp- 99-123.

___ (1963): "The Kinesic Level in the Investigation of the Emotions". En M. L. KNAPP (ed.). *Expression of the Emotion in Man.* New York: International University Press.

___ (1970/1979): *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication.* Filadelfia. University of Pennsylvania Press. [Trad. cast. (1979): *El lenguaje de la expresión corporal.* Barcelona. G. Gili].

BLANCO WHITE, J. M. (1824): «Revisión de obras: *La Celestina*, 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'. En *Variedades o Mensajero de Londres.* págs. 224-246.

BLUMER, H. (1981): *El interaccionismo simbólico. Perspectiva y método.* Barcelona Editorial Hora.

BLURTO-JONES, N. G. (1972): *Ethologycal Studies of Child Behavior.* Cambridge.: Cambridege: Universiy Press.

BOLINGER, D. (1985): *Intonation and its parts.* Michigan. Edward Arnold.

BONAIUTO, M. y MARICHIOLO, F. (2007): *La comunicazione non verbale.* Roma. Ed. Carocci.

BOUILLARD, J. B. (1825/1999): En FAJARDO, L. A. Y C. IOYA: *Fundamentos neuropsicológicos del lenguaje.* SALAMANCA. Universidad de Salamanca. pp. 14-17

BROCA, P.P. (1999): En FAJARDO, L. A. Y C. IOYA: *Fundamentos neuropsicológicos del lenguaje.* SALAMANCA. Universidad de Salamanca. pp. 14-25.

CHERRY, C. (1977): *On homan communication.* Massachusets: MIT Press.

CAREAGA, L. (1938): "Investigaciones referentes a Fernando de Rojas en Talavera de la Reina", en *Revista Hispánica Moderna,* IV, num. 3, págs. 193-208.

CARO VALVERDE, M. T. (2004): *Teoría de la pasión literaria: al hilo de La Celestina.* Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia.

CASINOS A. (1986): "Introdducción". En LAMARCK, J. B. (1809/1986): *Filosofía zoológica.* Barcelona. Ed. Alta Fulla.

CASTRO, A. (1965): *La Celestina como contienda literaria.* Madrid. Ed. Revista de Occidente.

CASTRO GUISASOLA, F. (1924): *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»,* RFE, anejo V, Madrid. Reimp. 1973. pag. 188.

CEJADOR Y FRAUCA, J. (1945): *Fernando de Rojas. La Celestina.* Tomo I. Madrid Espasa Calpe.

CESTERO MANCERA, A. M. (1994): "Análisis de la conversación: alternancia de turnos en la lengua española". Madrid. Universidad de Alcalá de Henares.

___ (2006): La comunicación no verbal y el estudio de su incidencia en fenómenos discursivos como la ironía." Madrid. ELUA Estudios de Lingüística Nº 20. pp. 57-77.

CONDILLAC, E. B. (1746/1999): *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos.* En GOMILA BENEJAM, A. Ed. Madrid. Tecnos.

CONDON, W.S. (1976): "An analysis of behavioral organization". *Signes, Language Studies*. 13. pp. 285-318.

CORDEMOY, G. (1668): “Discours physique de la parole”. En Martín Mauricio (1984). *Biología del habla y del lenguaje.* Madrid. Real Academia Española. pp. 30.

COSTA J. (1999): *La comunicación en acción.* Barcelona. Pairós.

CRIADO DE VAL (1970): *La Celestina.* Madrid. Salvat editores. Alianza editorial

CRYSTAL, D. (1974): “Paralinguistics”. In T. Sebeok (ed.) *Current Trends in Linguistics* 12, pp.265-295. Mouton de Gruy. The Hague.

___ (1997): *The Cambridge Enciclopedia of Language.* Cambridge. Cambride University Press.

CRYSTAL D. y QUIRK, R. (1964): *Systems of prosodic and paralinguistic features in English.* Paris. Mouton and Co.

___ (1997): *The Cambridge Enciclopedia of Language.* Cambridge. Cambride University Press.

CHOMSKY, N. (1977): *Introducción Melódica a la Gramática Generativa.* Madrid. Cátedra.

___ (1993): *Language and thought.* Wakefield. Moyer Bell.

___ (2000): “Minimalist inquiries. The framwork”. En MARTÍN, R./MICHAELS, D.(URIAGEREKA, J. (eds.) *Step by step. Essays in honor of Howard Lasnik,* Cambridge (MA), The MIT Press («Indagaciones minimalistas: El marco». *Moenia. Revista Lucense de Lingüística t Literatura,* 5, 1999, pp. 69-126.

DALGARNO. H. (1661). “Ars signorum”. En Martín Mauricio (1984). *Biología del habla y del lenguaje.* Madrid. Real Academia Española.

DAMIANI, B. M. (1982): *LA CELESTINA. Fernando de Rojas.* Ed. Madrid. Cátedra.

DANIEL, E. V. (1996): "Crushed Glass, or, Is There a Counterpoint to Culture?" En E. V. DANIEL y J. M. Peck (eds.). *Culture/Contexture. Explorations in Anthropology and Literary Studies.* Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press. pp. 357-375.

DARWIN, C. (1872/1965): *The Expression of the Emotions in Man and Animals.* London/Chicago: University of Chicago Press.

___ (1872/1984): *The Expression of the Emotions in Man and Animals.* London/Chicago: University of Chicago Press. [Trad. cst. (1984):*La*

expresión de las emociones en los animales y en el hombre. Madrid. Alianza.]

___ (1872/2001): *El origen de las especies.* Madrid. Espasa.

DAVIS F. (1976). *La comunicación no verbal.* Madrid. Alianza.

DAWKINS, R. (1995): *River out of Eden. A darwinian view of life.* New York. Basic Books.

DEYERMOND A. (2001): "Las fuentes petrarquescas de La Celestina. En *Estudios sobre lal Celestina*. 2001. López- Rios S. Ed . Itsmo. pp. 105-127

DIEBOLD, A. (1974): "Panorama de la investigación psicolingüística, 1954-1964", en Osgood, Sebeok y Diebold (eds) *Psicolingüística.* Trad. Aurelio Verde Irisarri y Juan Aparicio Frutos.

DUBOS J. B. (1719): "Reflexions critiques sûr la poésie et la peinture. En Martín Mauricio (1984). *Biología del habla y del lenguaje.* Madrid. Real Academia Española. pp. 30.

ECO, U. (1976): *A. Theory of Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press.

EFRON, D. (1941/1972): *Gesture and Environmennt.* New York: King's Crown. [Reimpr. (1972): *Gesture, Race and Culture.* The Hague: Mouton./Trad. cast. (1970): *Gesto, raza y cultura.* Buenos Aires: Nueva visión].

EIBL-EIBESFELDT, I. (1972): "Similarities and differences between cultures in expressive movements". En R. A. HINDE (ed.) *Non-Verbal Communication.* Cambridge. Cambridge: University Press. pp. 297-312.

EKMAN, P. y FRIESEN,W. **(**1969b/1981): "The Repertoire of Nonverbal Behaviour: Categories, Origins, Usage, and Coding" en *Semiotica 1.* pp. 49-98.

EKMAN, P.; SORENSON, E. R. Y W. V. FRIESEN (1969): "Pan-cultural elements in facial desplays of emotions". *Science.* 164. pp. 86-88.

EKMAN, P. (1977): "Biological and Cultural Contributions to Body and Facial Movement". en J. LANKING (ed.) *The Antropology of the Body.* pp. 39-84.

EPICURO (1984): "Carta a Herodoto*".* Cit en MARTÍN MUNICIO: *Biología del Habla y del Lenguaje.* Madrid. Real Academia Española. pp. 21-23

FERNÁNDEZ CUESTA, J. (1990): "La interjección en inglés: estudio lingüístico y literario con referencia especial al español" (Tesis Doctorao). Universidad de Salamanca: Departamento de Lengua y Literatura Inglesas y Literatura Norteamericana.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. F. (1830): *Orígenes del teatro español.* Madrid. BAE. Vol. II.

FOULCHÉ-DELBOSC (1900): *Observations sur La Celestine.* I. Revue Hispanique. VII. París. pp. 28-80

___ (1902 a): *Observations sur La Celestine.* II. *Revue Hispanyque.* IX. París. pp. 171-199

___ (1902 b): *Revue Hispanique.* IX. París. pp. 544-599

FRANK, R. (1945): "Four Paradoxes in the *Celestina",* en *The Romanic Review,* XXXVIII. pp. 53-68.

GAL, F. J. (1830): En ACKERNECHT, E. H. y VALLOIS, H. V. (1956): *Franz Josep Gall, inventor of Phrrenology, and His Collection.* Madison Wiss.

GARCÍA LORCA F. (1928/2000): "La casada infiel." En *El Romancero gitano.* Madrid. Espasa.

GAYA J. (2002): "La comunicación no verbal". En P. FERNÁNDEZ BERROCAL y N. RAMOS DÍAZ. (eds.). *Corazones Inteligentes.* Barcelona. Kairós.

___ (2005): *La comunicación no verbal en la narrativa de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: El Guepard.* Tesi de Doctorat. Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura. UB.

GILMAN, S. (1974): *La Celestina: Arte y estructura.* Madrid. Taurus.

___ (1978): *La España de Fernando de Rojas.* Taurus. Madrid.

___ (1979): *La Celestina. Tragicomedia.* Ed. SEVERIN, D. Madrid. Alianza.

___ (1945): *El tiempo y el género literario en la Celestina.* Revista de Filología Hispánica nº 7, pp.147-159.

GIUSTI, R. F. (1943): "Fernando de Rojas. Su obra de humanidad española y de arte renacentistas. En *Boletín de la Real Academia Argentina de Letras,* XII, pp.121-142.

GOFFMAN, E. (1956/1993): *The Presentation of Self in Everyday Life.* Edimburgh:
Edimburgh University Press. [Trad. cast. (1993): *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* 2ª Ed. Buenos Aires. Amorrortu.]

___ GOFFMAN (1961): *Encounters*. Indianápolis: Bobbs-Merrill Cit. en Poyatos (1994b). *La Comunicación No Verbal.* Madrid. Itsmo.

___ (1997): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires. Ed. Amorrortu.

GONZÁLEZ AGUEJAS, (1894): "LA CELESTINA". En *La España Moderna.* Madrid. LXVII. pp. 78-103.

HALL, E.T. (1966/1981): *La dimensión oculta.* Madrid. Siglo XXI.

HARRIS, M. (1980/1994): *Antropología cultural.* Madrid Alianza. [Cit. en L CERDAN (1997): *La Comunication No Verbal en el discurso del profesor.* Tesi de Doctorat. Departament de Didàctica de la Llengua i de la Literatura. UBA.]

HAWKES, T, (1977): *Structuralism and Semiotics.* Berkeley/Los Ángeles: University of California Press.

HERDER, J. G. (1770/1982): *Obra selecta.* Madrid. Alfaguara. *Ensayo sobre el origen del lenguaje:* pp. 131-232.

HERVÁS Y PANDURO, L. (1789): En Martín Mauricio (1984). *Biología del habla y del lenguaje.* Madrid. Real Academia Española.

HEUKELEM, J. F. Van (1979): «"Weeping With Those Who Weep": Understanding and Helping the Crying Person». Journal of Psychology and Theology 7(2), pp. 83-91

HILL A. (1952): "A note on primitive languages". *International Journal of American Linguistics.* 18. pp. 172-177

HILL, A. (1952/1982): "Intonation pattern and syntactic ambiguity", en H. Geckler et al. (Eds) *Logos Semantikos: studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu, 1921-1981,* 4: 13-16. Berlín y Nueva Cork: De Gruyter. Madrid. Gredos.

HUMBOLDT, W. (1990): *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad.* Barcelona. Anthropos.

HYMES, D. (1972): "Models of the interaction og language ans social life". Dins J. GUMPERZ y D. HYMES (eds). *Directions in Sociolinguistics.* Philadelfia: Pennsylvania Press.

JAKOBSON R. (1960): "Essais de linguistique générale." En *Sciences de l' Information et de la Communication.* 1993. Bougnoux, D. Paris. Larousswe. pp. 138-146.

JAWORSKI, A. (1993): *The power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives.* California. Sage Publications.

KNOWLSON, J. R. (1965): “The idea of gesture as an universal language in the xviith and xviiith centuries”. J. HIST. IDEAS, 26, 495.

KENDON, A. y M. COOK (1969): "The consistency of gaze patterns in social interaction". *British Journal Psychology*. 60. pp.481-494.

KENDON, A. (1981): *Nonverbal communication, interaction and gesture*. (ed.) The Hague: Mouton.

KEY, M. R. (1982): *Nonverbal Communication Today: Current Research.* The Hague. Mouton.

KNAPP, M. L. (1980/1985): *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.

KLUCKHOLM C. (1954): "Culture and behavior". En G. Linzey (ed.). *Handbook of social psychology II.* Cambridge: Addddison-Weslwy.

LAMARCK, J. B. (1809/1986): *Filosofía zoológica.* Barcelona. Ed. Alta Fulla.

LA METTRIE, J. O. (1748/1865): *L’homme machine.* Paris.

LAVER, J. y S. HUTCHESON (eds.) (1972): *Communication in Face to Face Interaction. Selected Readings.* Harmondsworth: Penguin.

LAWICK-GOODALL, Jane van (1971): *In the Shadow of Man.* Londres. William Collins. Fontana Books.

LEHISTE, I. (1970): *Suprasegmentals.* Cambridege, Mass. MIT Press

LENNARD, H. L. y A. BERNSTEIN (1960): *The Anatomy of Psychoterapy.* New York: Columbia University Press.

LESTER GRABBE (1970): "The plain truth" , en *Origin of Languages.* En Martín Municio (1984) *Biologíá del habla y del lenguaje.* Madrid. Real Academia Española. pág. 16.

LIDA MALKIEL M. R. (1962): *La Originalidad Artística de «La Celestina»* Buenos Aires. Eudeba. pp 11-26.

___ (1970/2001): "El género literario de *La Celestina".* En *Estudios sobre lal Celestina*. 2001. López- Rios S. Ed . Itsmo. pp. 137-166

LIEBERMAN PH. (1973): “On the evolution of language: A united view”. *Cognition,* 2. («Un enfoque unitario de la evolucio´n humana», en V. Sánchez de

Zabala (ed.) *Sobre el lenguaje de los antropoides.* Madrid. Siglo XXI. 1976. Pp. 147-203.

LOCKE J. (1689): Ensayo sobre el entendimiento humano. Ed. De William Tegg. Londres. 38 ed. https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/en/locke.htm

MacDONALD, I. (1954): *Some observations on The Celestine.* University Pennsylvania.

McPHEETERS, D. W. (1956): "Alonso de Proaza and the *Celestina."*En *Hispanic Review,* XXIV. pp. 13-25.

___ (1961): *El humanista español Alonso de Proaza.* Madrid. Castalia.

McK RIOCH, D. (1964): *Dissorders of Communication* 42. Research Publications Association for Research in Nervous and Mental Disease.

MALINOWSKI, B. (1922): *Los argonautas del Pacífico Occidental.* 2002. Barcelona. Península.

MANDEVILL (1705): "The grumbling hive or knaves turned honest". En Martín Mauricio (1984). *Biología del habla y del lenguaje.* Madrid. Real Academia Española. pp 30.

MANRIQUE, JORGE (1990): "Diziendo qué cosa es amor": *Introducción a la literatuta española a través de los textos.* Vol 1. En Barroso A., Berlanga, A, et alt. Madrid. Istmo. pp. 177.

MCBRIDE, G. (1973): "Primate Communication and the Gestual Origin of Language". En *Current Anthropology 141(2),* pp 5-24. En G. W. Hewes.

MARC, E. y PICARD, D. (1992): *La interacción social. Cultura, Instituciones y comunicación.* Barcelona. Paidós.

MARTÍN MUNICIO, A. (1984): *Biología del habla y del lenguaje.* Madrid. Real Academia Española.

MAUS, M (1925/2012): *Essai sûr le don.* París. Presses Universitaires de France.

MEGILL A. D. (1974): "The en lightenment debate on the origin of language". Ph. D. diss. Columbia. University New York.

MENENDEZ Y PELAYO M. (1899): "Estudio crítico de *La Celestina."* En Menéndez y Pelayo (ed.) *La Celestina.* Vigo. Librería de E. Krapf.

___ (1942): *Orígenes de la novela.* Edición Nacional. Santander. Vol. III. pp. 247

MENÉNDEZ Y PIDAL, R. (1950): “La lengua en tiempos de los Reyes Católicos”. en *Cuadernos Hispanoamericanos,* XIII. pp. 9-24.

MEHRABIAN, A. (1969): "Significance of posture and Position in the Communication of Attitude and Status Relationship". *Psychologycal Bulletin*. 71. pp. 359-308.

MONBODDO, Lord (1674): *Of The Origin and Progress of Language.* Edinbourgh. Printed for J. Balfour, Edinbourgh and T. Cadell in the Strand. London.
https://archive.org/stream/originandprogre05monbgoog#page/n6/mode/2up

MORENO GARCÍA, C. (1994): “La enseñanza del español como lengua extranjera”. Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia.

MOUNIN G. (1984): *La lingüística del siglo XX.* Madrid. Gredos. pp. 143-160.

MURRAY L. (1795): *English Grammar. 1975,* Menton: The Scolar Press.

NORTON F. J. (2001): "Las primeras ediciones de La Celestina". *".* En *Estudios sobre lal Celestina*. 2001. López- Rios S. Ed . Itsmo. pp. 39-55

OSTWALD, P. F. (1964): “How the Patie4nt Communicates About Disease With the Doctor.” In T. A. Sebeok, A. S. Hayes M. C. Bateson (eds.) *Approaches to Semiotics: Culturl Antthropology, Education, Linguistics, Psychiatry, Psychology.* pp. 11-34. La Haya: mouton.

OTIS H. GREEN (1947): “Fernando de Rojas *converso* and *hidalgo*”, en *Hispanic Review,* XV, Págs. 384-387

PAYRATÓ, L. (1988): *Assaig de dialectologia gestual. Aproximació pragmàtica al repertori bàsic d' emblemes del català de Barcelona.* Tesi de Doctorat. UB.

PEI, M. A. (1966): *Glossary of Linguistic Terminology.* Columbia University Press.

PINKER, S. y BLOOM, P. (1990): “Natural language and natural selection”, *Behavioral and Brain Science,* 13, 707-727.

PITTINGER, R. y H. L. SMICH (1957): "A Basis for Some Contribution of Linguistics to Psychiatry" *Psichiatry* 20, 6-78; en A. Smitch (ed.) *Communication and Culture,* 169-182. New Yorrk. Holt, Rinehart & Winston, 1966.

PLATÓN (1992): *El sofista.* Madrid. Gredos. Vol. V

___ (1995): *La República.* Madrid. Austral.

___ (1999): *Las Leyes.* Madrid. Gredos. Vol. VIII

___ (1997): *Filebo.* Madrid. Gredos. Vol VI.

___ (2000): *Fedro. Madrid.* Gredos. Vol III.

POYATOS, F. (1975a): "Gesture Inventories: Fieldwork Methodology and Problems". *Semiótica* 13(2), 199-227.

___ (1983): *New Perspectives in Nonverbal Communication: Studies Cultural Anthropology, Social Psichology, Linguistics, Literature and Semiotics.* Oxford/New York: Pergamon Press.

___ (1986): "Nuevas perspectivas en psicolingüística a partir de la comunicación no verbal". Dins *Estudios de psicolingüística.* M. Siguán (coord.). Madrid: Ediciones Pirámide, S.A. pp. 35-57.

___ (1994a): *La Comunicación no verbal.* Volumen II. Madrid. Ed. Istmo.

___ (1994b): *La Comunicación no verbal.* Volumen II. Madrid. Ed. Istmo.

___ (1994c): *La Comunicación no verbal.* Volumen II. Madrid. Ed. Istmo.

___ (1998a): "El Paralenguaje en el Quijote: Inventario Completo y Bases par su estudio." En SIGNA Nº 7, Separata.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la Lengua Española.* Madrid. Espasa.

REVESZ, G. (1950): *Origine et préhistoire du langange.* Paris. Payot.

ROUSSEAU, J. J. (1781/1970): *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. En PORSET, CH. (ed.) Paris. Nizet.

RUBIO GARCÍA, L. (1969): *Más sobre La Celestina.* Anales de la Universidad de Murcia, 28.

RUÍZ ARZALLUS, I. (1996): "El mundo intelectual del antiguo autor: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva. *Boletín de la Real Academia Española,* Vol. LXXVI, pp. 264-284.

RUSELL, P. H. (1964): "Literary Tradition and Social Reality in *La Celestina*." En *Buletin of Hispanic Studies,* XLI. pp. 230-237.

SACHS, O. et al. (1974): "A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking Conversation in: *Language,* Vol. 50, nº 4, Part 1.

SAN AGUSTÍN (1959): *De christiana doctrina*, 2ª ed., Balbino Martïn Osa, O. S. A., en «Obras de San Agustín», vol. XV, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959, pp. 49 - 285.

SÁNCHEZ DORESTE, J. (2003): *El simbolismo del fuego en La Celestina.* Medieval Hispanic Research Seminar XV Colloquium. London. Queen Mary University Press.

___(2005): "Estudio psicológico de un personaje literario: Celestina." En *Cultura, Interculturalidad y Didáctica de la Lengua y la Literatura.* VIII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Badajoz.

SAPIR, E. (1967): *Anthropologie*. París. Ed. de Minuit.

___ (1921/1962): *Language.* New York: Harcort Brace. [Trad. cast. (1962): *El lenguaje. Introducción al estudio del habla.* Méjico/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.]

SCHEFLEN, A. E. (1973): *Communicational Structure: Analysis of a Psychotherapy Transaction.* Bllomington: Indiana University Press.
SERRANO, S. (1980): *Signes, llengua i cultura. Cap a una apistemologia del silenci.* Barcelona. Edicions 62.

___ (1984): *De l'amor als signes.* Barcelona. PPV.

SEVERIN D. S. (1995): *La Celestina.* Madrid. Cátedra.

SOMMER, R. (1969): *Personal Space.* New Jersey: Prentice- Hall.

STRAUSS, A. y CORBÍN, B. (2002): *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos* Antioquía. Editorial Universidad de Antioquía.

SUESSMILCH , J. P. (1756): En Martín Municio (1984): *Biología del habla y del lenguaje.* pp. 30.

TICKNOR, G. (1879): *History of Spanish Literature.* Boston. Houghton. Pp. 275.

TRAGER, G. (1958): "Paralanguage: a first approximation". *Studies in Linguistics. Ocasional Papers, Nº 1,* Norman.

___ (1964): "Paralanguage: a first approximation". en D. HYMES (ed.) *Language in culture and society.* New York. Harper and Row.

VICO, G. (1725): "Scienza nuova". En Martín Municio (1984): *Biología del habla y del lenguaje.* pp. 30.

WATZLAWIK, P., BEAVIN, J. H. y JACKSON, D. (1967/1995): *Pragmatics of Human Communication.* New York. Norton. [Trad. cast. *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patología y paradojas.* 10ª ed. Barcelona. Herder].

WEITS, S. (1974): *Nonverbal. Communication.* Oxford. Oxford Universuty Press.

WERNICKE, K. (1999): En FAJARDO, L. A. Y C. IOYA: *Fundamentos neuropsicológicos del lenguaje.* SALAMANCA. Universidad de Salamanca. pp. 14-17.

WIENER, N. (1948): *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine.* Cambridge. MIT Press.

WILKINS (1668): *An Essay towards a Real Character and Philosophical Language.* Menston: The Scolar Press.

___ (1694/1968): *Essay toward a Real Character and Philosophical Language*. Ed. facsímil, Menston Yorks 1968 «Epístola dedicatoria».

WINKIN, Y. (ed.) (1981/1994): *La nueva comunicación.* 4ª ed. Barcelona. Kairós.

___ (1984/2008): *La nueva comunicación.* 6ª ed. Barcelona. Kairós.

YURI LOTMAN (1978): *Estructura del texto artístico.* Madrid. Akal.

WITTEZAELE, J. y T. GARCÍA (1992/1994): *La escuela de Palo Alto. Historia y evolución de las ideas esenciales.* Barcelona. Herder.

ZABOROWSKI, S. (1884): *Origen del lenguaje.* Colombia. Ed. Biblioteca Luis Ángell Arango.

ZANON J. V. (1993)*: Mediación Semiótica y Resolución de Tareas en la Clasew de Lengua Extranjera.* Tesis doctoral. Departamento de Psicología Evolutiva y de la Educación. UBA.

ANEXO

SEMPRONIO: *¡Ha! ¡ha! ¡ha! ¿Oystes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?*
CALISTO: *¿De qué te ríes?*
(*La Celestina*, I, 33, 145)

MODELO SEMIÓTICO DE TRANSCRIPCIÓN

Primer nivel de análisis

Las páginas siguientes las dedicamos a la presentación y desarrollo de nuestro *Modelo Semiótico de Transcripción del Paralenguaje*, aplicado al Acto I de *La Celestina*. Siguiendo nuestra metodología de trabajo, partiendo del texto escrito, hemos presentado de forma conjunta y con una visión global todos los sistemas comunicativos utilizados por Fernando de Rojas para caracterizar a los personajes más representativos y presentar la trama de su obra. Para nuestra transcripción, hemos elegido el Acto I por coincidir con su autor y con los investigadores posteriores, como ya hemos señalado, en destacar la superioridad de este acto en relación al conjunto de la obra.

A partir de este momento, la numeración de las páginas figura en la parte superior izquierda, como hemos señalado en nuestra metodología de trabajo.

La citación con la que encabezamos este capítulo, siguiendo nuestra metodología, hace referencia al *acto, página* de nuestro Modelo en la que se encuentra ubicada la citación y *número de enunciado.*